Coperta seriei: Dan Stanciu

Bernard Valette

Romanul

Introducere în metodele şi tehnicile moderne de analiză literară

Traducere de Gabriela Abălută

CARTEA ROMÂNEASCĂ 1997

© Editions Nathan, 1992 ISBN 973 – 23 – 0627-O

*

SUMAR

INTRODUCERE 7

1. Elemente de istorie

1. Romanul şi teoriile sale 11

2. Concepte şi instrumente moderne 13

2. Principalele orientări metodologice

1. Abordarea pe genuri 18

2. Încercare de tipologie a enunţului romanesc 38

3. Lecturi psiho- şi sociologice 57

4. Contribuţiile lingvisticii 72

5. Analiza structurală 87

6. Poetică şi naratologie 103

3. *Perspective şi cercetări*

1. Limitele teoriei literare 119

2. Noi căi pentru poetica povestirii 120

3. De la teorie la practică 124

ANEXE

Indexul romanelor studiate 135

Indexul criticilor citaţi 139

Index de noţiuni 141

Recomandări bibliografice 144

Introducere

Sunt numeroase lucrări care încearcă să se ocupe de roman, de tehnicile sau de conţinutul acestuia. Unele oferă o panoramă istorică sau geografică atunci când se înscriu în contextul unei filiaţii lingvistice ori al unei arii culturale.

Altele se ocupă mai degrabă de forme şi de teme, decât de cronologie. De fapt, romanele picareşti, de formare sau istorice (pentru a relua o împărţire general acceptată) scapă limitelor unei periodicizări ca şi frontierelor naţionale. Aceste abordări diferite, indiferent dacă determină intervenţia *dia-croniei* (cum a evoluat romanul de la începuturile sale până în zilele noastre?) ori a *sincroniei* (care sunt structurile tip ale universului romanesc?) – sunt toate precedate de un demers comparatist. Ele se străduie să delimiteze romanul pornind de la ceea ce nu este (genurile proxime) sau de la ceea ce nu mai este (genurile din care a izvorât).

Studiul de faţă îşi propune să descrie procedeele care permit abordarea lecturii romanului într-o perspectivă metodică. Studiul va încerca să alăture analizelor formale, tematice sau într-un mod mai general semantice, cele mai fecunde şi mai accesibile contribuţii ale cercetării contemporane în domeniul criticii universitare. Lucrarea are un dublu obiectiv: încearcă să facă un bilanţ al cunoştinţelor dobândite în diferite discipline şi să arate modul cum acestea ar putea aduce o nouă lumină asupra studiilor literare. Aşadar, va fi vorba de o expunere cât mai obiectivă a metodelor, a teoriilor, a şcolilor ce ţin de ştiinţe, chiar de diverse doctrine uneori antagoniste. S-ar cădea, de asemenea, ca pornind de la aceste modele diferite să propună pistele ce se deschid pentru investigaţiile personale. La rândul lor, acestea pot depinde de înclinaţiile individuale sau de opţiunile ideologice, dar mai ales de însăşi natura şi varietatea textelor studiate.

Chiar dacă nu ne este permis să ignorăm literatura din Antichitate, ori bogata producţie romanescă străină, corpusul reţinut este totuşi alcătuit din opere scrise în franceza modernă. De altfel, nici nu s-ar putea face o analiză stilistică riguroasă asupra unor traduceri, transpuneri sau adaptări. Aşadar, pentru a uşura prezentarea ne-am concentrat atenţia, dacă nu interesul,

asupra *operelor narative din secolul XVI până în zilele noastre*: exemplele sunt destul de numeroase. Totuşi, nu ne-am reţinut de la a face referinţe la lucrări anterioare tuturor cunoscute: romane medievale (în versuri), marile romane greceşti şi latine ale Antichităţii târzii, literatură eroică, sentimentală sau rustică ce a înflorit până în epocile baroce. Şi dacă romanele englezeşti din secolul al XVIII-lea în care numeroşi critici recunosc actul de naştere al genului romanesc cel mai pur sunt indispensabile, cavalerul de la Mancha: Don Quijote merită şi el, din plin, neologismul de inevitabil.

Ultima lovitură adusă contractului franco-francez: maeştrii romanului rus: Dostoievski şi Tolstoi, apoi la începuturile secolului al XX-lea romanele americane care au asigurat înnoirea genului: Dos Passos, Faulkner, Hemingway, în sfârşit, literatura europeană dintre cele două războaie: Joyce, Doblin, Thomas Mann. Tot atâţia iniţiatori fără de care romanul contemporan n-ar fi putut atinge strălucirea unanim recunoscută.

Demersul urmat este în mod esenţial orientat de progresele pe care lingvistica, structuralismul, pragmatica, naratologia dar şi psihologia receptării, sociocritica şi psihanaliza le-au determinat în ultimii ani în studiile literare. Istoricismul ca şi vastele sinteze tematice care şi-au impus hegemonia timp de mai multe decenii sunt la rândul lor reînnoite de o abordare mai aproape de respectul pentru literatură. Semiostilistica, dacă prin aceasta înţelegem o descriere de forme care dau sens limbajului artistic nu are alt obiect, altă pasiune decât inepuizabila bogăţie a *textului*, plăcerea şi multiplele ecouri pe care le suscită fiecare nou act al lecturii.

1

Elemente de istorie

1. ROMANE – ŞI TEORIILE SALE

Spre deosebire de alte genuri literare, cum sunt teatrul ori poezia, romanul se defineşte şi se delimitează nu atât pornind de la caracteristicile sale formale, cât mai

ales prin semnificaţia lui, asociată în mod tradiţional cu ideea de *ficţiune*. Dramaturgia se supune unui cod literar şi spectacular; poezia este identificată cu un anumit mod de a folosi limba: versificaţia clasică ori verbul liber. Este poezie ceea ce nu este scris în proză (efectul estetic este rezultatul altor parametri). Este teatral tot ceea ce presupune punerea în scenă a limbajului-Se pare că după modelul „literaturii de idei”, romanescul nu este tributar unei scriituri specifice şi ceea ce îl constituie ca atare sunt mai degrabă subiectele abordate. *Aventu.fi imaginare*, *personaje ireale*, *intrigi fictive*; discursul romanului se situează în ireal, al cărui spaţiu simbolic îl împarte cu legenda, cu mitul şi cu epopeea.

Dacă marile *legende* istorice s-au născut odată cu constituirea naţiunilor sau a imperiilor, dacă o dată întemeiate popoarele au încetat să mai inventeze legende, în timp ce producţia romsmească, în plină dezvoltare, este evident legată de alţi factori, trebuie totuşi să observăm că „saga nordică” de exemplu nu este altceva decât o variantă scandinavă a romanelor lui Tristan, cum se numesc ele în Franţa.

De asemenea, este dificil a se trasa o linie de partajare între *mit şi* roman: ne aflăm oare în faţa unei rupturi ori a unei alunecări, aşa cum o sugerează Dumezil1, de la religios la profan, de la valorile colective la evenimentele personale ale vieţii particulare? Dintre toate aceste piedici, opoziţia *epopee/roman* este cea care prilejuieşte cea mai mare rezistenţă specialiştilor. Pentru unii, romanul ar fi un avatar al expunerii epice, situat la un nivel familiar şi într-un fel laicizat. Acest punct de vedere este susţinut în mod explicit în tezele istoricului maghiar Lukács sau poate fi întrevăzut în lucrări ca *Mimesis* a filologului german Auerbach. *Romanul comic* al lui Scarron ilustrează această mişcare de demitificare – desacralizare sau democratizare – pe care literatura narativă modernă o impune panteonului antic.

Tot în această perspectivă, alţi critici, cum este

Marthe Robert, s-au amuzat identificând romanul cu un soi de „bastard” ce şi-a câştigat treptat particula de nobleţe renunţând la vocabularul său ironic. Don Quijote, Gargantua sau Pantagruel sunt încă figuri burleşti; cu de Foe sau Richardson, romanul devine serios: viaţa particulară, psihologia individuală, activităţile claselor care muncesc iau treptat locul înălţătoarelor fapte ale eroilor epopeii şi deschid astfel calea spre ficţiunea burgeză a secolului XIX.

Bakhtine (vezi p. 51) dezvoltă alte ipoteze, diferite de aceasta. Polifonia, plurilingvismul şi policulturalitatea ar apropia romanul de arta dialogului socratic şi nu de degradarea discursului epic. Aşadar, *satira* n-ar fi una din verigile lungului lanţ ce conduce de la universul zeilor şi al supraoamenilor până la realismul trivial al literaturii moderne. Ea ar fi mai degrabă un gen autonom, născut din popor, cu rădăcini în folclor, formele festive, marginale, în care se exprimă râsul carnavalesc şi plurivocalismul grupurilor respinse de instituţii. Astfel, încă de la origini

1. Georges Dumezil, *Du mythe au roman*, PUF, 1970.

romanul este în mod organic critic faţă de ştiinţă, de autoritate şi chiar de limbajul oficial1.

Epopeea este lumea strămoşilor, a începuturilor, a ciclurilor cosmice; a apărut încă de la început nu ca gen oral ci sub formă scrisă, adică tipărit, romanul este asociat cu era modernă. El exprimă caracterul istoric, aspectul trecător al valorilor, chiar şi fragilitatea codului literar care îl vehiculează, în consecinţă, ştie să fie critic atât faţă de limbaj cât şi faţă de el însuşi. Ceea ce este valabil pentru literatura narativă din epoca elenistică (*Etiopicele* [Heliodor], Les *ventures de Chereas et Callirhoe*/*Aventurile* lui Chereas şi Callirhoe [Charlton d’Aphrodise] etc, în care nu se caută disimularea părţii ce revine convenţiei şi artificiului, este şi mai evident la Cervantes sau Furetière, apoi în *Tristram Shandy* (Steme) *Jacques le Fataliste*/*Jacques Fatalistul* (Diderot), *Tomjones* (Fielding) şi, în sfârşit, mai aproape de zilele noastre *Les*

Faux – Monnayeurs/*Falsiticaxotii* de bani (Gide) şi elanul deconstructivist al Noului Roman.

Istoria romanului n-ar trebui să se mărginească la o simplă cronologie şi o sumară filiaţie: gen dominant în prezent, romanul este, într-adevăr, şi genul care printr-un efect de oglindire pune permanent sub semnul întrebării dominaţia scriiturii şi retorica ficţiunii.

2. CONCEPTE ŞI INSTRUMENTE MODERNE

Mult timp studiul romanului a fost supus istoriei şi periodicizării, ştiinţe canonice care au dominat îndelung ansamblul criticii literare. Acest demers nu este lipsit de

1. Mikhail Bakhtine, *Estétique et theorie du roman*, Gallimard, 1978.

2. Traducerea titlurilor operelor citate sau analizate se face numai la prima apariţie în text, precum şi în indexul de la sfârşitul lucrării (n.t.).

3.

Interes: el permite observarea apariţiei, a dezvoltării şi eventual a declinului diverselor forme ca: romanul cavaleresc, pastorala, romanul-fluviu, romanul de anticipaţie, romanul ştiinţifico-fantastic etc. Contribuţiile străine, deplasările semantice pot fi analizate cu precizie maximă: când a fost introdus romanul în Franţa şi datorită căror influenţe? Unde şi când a apărut romanul epistolar? De ce evoluţie socială se leagă apariţia acestei tehnici? La ce anume se referă termenii anglo-saxoni *romance*, *story*, *novei*, *fiction*? Este distincţia între *Bildungsroman* şi *Entwiclungsroman* la fel de pertinentă pentru romanul francez de formaţie cum este pentru operele picareşti germane?

Şi dacă nu-ţi interzici să visezi la viitorul literaturii europene, te poţi întreba în mod legitim ce va deveni cuvântul – şi noţiunea – de roman atunci când frontierele lingvistice ale statelor îşi vor regăsi permeabilitatea culturală de altă dată. Pare prea aventuroasă această viziune de perspectivă? Să ne mulţumim atunci să cugetăm la aspectul insolit al unor titluri: *Ennemonde etautre*

caracteres de Giono, *Monde et autres histoires* de Le Clezio. Serge Doubrovsky, scriitor francez de origine evreiască şi care predă la New York, pare să prefere termenul de *autoficţiune* celui de *autobiografie*. Ca urmare a extraordinarei sale dezvoltări în cadrul literaturii universale, romanul recurge la noi evoluţii, la metamorfoze imprevizibile.

Surpriza a fost deja mare odată cu apariţia mai multor fenomene de avangardă apte să ne zdruncine certitudinile culturale cele mai solide. Mann, Joyce şi Proust; Céline, Gide, Musil sunt adesea consideraţi drept cei care, în Europa, au reînnoit profund nu numai scriitura romanescă ci şi teoriile filosofice şi discursul criticii şi al universităţilor cu privire la roman. Joyce a fost tradus în limba franceză de către un alt scriitor aparţinând unui acelaşi „curent de conştiinţă”: Valéry Larbaud. Romancierii americani, pe lângă influenţa pe care au avut-o asupra epigonilor lor europeni, au inspirat şi reflecţii teoretice de prim plan.

Faulkner este la originea unui articol hotărâtor al lui Sartre asupra temporalităţii (*Situations*/*Simaţii*, I) şi amintirea lui nu lipseşte, desigur, din *ordinea narativă* aleasă de Claude Simon în *L'A cacia*/*Salcâmul*. De asemenea, semiologul italian Umberto Eco îi datorează autorului irlandez al lui *Ulysses*/*Ulise* esenţialul ipotezei sale privind poetica operei deschise1. În sfârşit, puzzle-ul proustian pare să fie obligatoriu pentru romanul modern. Şi piatra de temelie pentru oricare întreprindere naratologică.

Astfel, ştiinţele umaniste – lingvistica în mod deosebit – sunt permanent stimulate de creaţia romanescă. Estetica şi, în aceeaşi măsură, discursul critic, nu se pot concepe fără o referinţă neîncetată la ceea ce reprezintă nucleul constitutiv al acesteia: semnele verbale.

De aceea, studiul de faţă se va strădui să analizeze scriitura romanescă în calitate de cod specific. Studiul va recurge la procedeele de acum clasice ale

structuralismului şi ale semiotici1 fără de – care metodele „tematice” precum sociocritica ori psihanaliza n-ar putea avea un fundament epistemologic credibil. Se va ţine seama de faptul că în zilele noastre romanul este mult eliberat de constrângerile reprezentării realiste. Acesta îşi extrage semnificaţia nu atât din raportul său cu lumea cât mai ales din raportarea literară iar cuvintele sunt aici semne care trimit mai degrabă *la contextul cultural decât la imediateţea naturii*.

Problema imitaţieirămâne în miezul dezbaterilor teoretice dar definiţia asemănării – şi deci sentimentul verosimilului – s-a deplasat. Ea nu se mai rezumă la acordul cu obiectele, ci are în vedere semnele, ele înşile înscrise în lunga filiaţie a cuvintelor pe care omul le proferează neîncetat asupra lucrurilor. De asemenea, este capitală noţiunea de *transtextualitate*. Într-o încercare de precizare

1. Umberto Eco, *L'ceuvreouverte*, Milano, 1962, Le Seuil, 1965.

taxonomică pornind de la Gerard Genette, s-ar putea distinge:

— *Intertextualitate*: aluzii, citate, plagiat…

— *Paratextualitate*: toate „pragurile” textului, adică titlul, notele, prefeţele etc, dar şi ciornele şi celelalte variante care conduc la studiul genetic al operei finale;

— *Metatextualitate* sau comentariu critic. În *Triptic* (Trip-tyque) Claude Simon intersectează povestirea unei cărţi, a unei gravuri şi a unui film;

— *Arhitextualitate*: indicaţii de lectură, prezente sau nu (genul, colecţia etc.)

— *Hipertextualitate* pastişă, parodie, transpunerea dintr-o sursă literară anterioară sau dintr-un mit numit *hipotext*.

La capătul acestei enumerări, s-ar putea crede că realitatea de care se ocupă scriitorul este doar un ansamblu de imagini, de locuri comune, de poncife pe care nu trebuie decât să îl reconstituie într-o ordine convenită

sau dimpotrivă insolit în funcţie de gradul de originalitate dorit. Se realizează oare literatura aplicând o serie de reţete? Raymond Devos oferă cheia acestei enigme într-o fabulă sub formă de butadă pe care n-ar tăgădui-o nici savanţii cei mai austeri ori cei mai serioşi specialişti în poetică:

Casa doamnei X… romancieră.

Un furnizor depune mai mulţi saci poştali în faţa uşii… şi sună…

Voce: Ce este?

Furnizorul: Sacii de cuvinte pe care i-aţi comandat. Voce: O clipă!… (Se deschide uşa)

Doamna X… Ah! Sunt toate cuvintele? Furnizorul: Toate (Verificându-le) Doi saci de cuvinte uzuale… Un sac de cuvinte nefolosite… de cuvinte incoerente… de cuvinte fără urmare… şi există chiar un cuvânt în plus!!! Doamna X… Şi săculeţul ăla?

Furnizorul: Sunt semnele de punctuaţie „punctele”, „virgulele” etc.

Doamna X… Pe scurt! Acolo-i totul. Şi poţi să construieşti un roman!

Furnizorul: Tot materialul necesar! Sunt chiar şi unele fraze gata făcute… Doamna X… Şi intriga? Furnizorul: în sacul cu intrigi!…

Raymond Devos, *Les Sacs*, în *Sens dessus dessous*, Le Livre de poche.

Este totul aici: lexic, sintaxă, tipografie, punctuaţie.

Nu lipseşte decât esenţialul: modul de întrebuinţare. Şi tocmai regulile de combinare, „gramatica narativă” ne străduim să le desprindem când ne bazăm pe o observaţie precisă a funcţionării textuale.

Abordarea pe genuri sau „generică” ridică o dublă problemă, a istoriei romanului şi a termenului folosit pentru a-l desemna. În încercarea de a stabili o reperare a unităţilor pertinente care concură la producerea sensului romanesc se fundamentează totodată actul lecturii multiple, cu dominantă psihocritică sau sociocritică.

Lingvistica modernă şi mai ales pragmatica au o contribuţie de prim plan la retorica povestirii. În sfârşit, structuralismul şi poetica permit studierea minuţioasă a funcţionării narativului, indiferent dacă acesta se situează la nivelul evenimentelor reale ori imaginare, dacă este vorba de Istorie ori de ficţiune.

2

Principalele orientări metodologice

1. ABORDAREA PE GENURI

„Ce este un gen literar? „Lucrarea lui Jean-Marie Schaeffer intitulată astfel1 încearcă să răspundă acestei întrebări arătând că ea corespunde de fapt unor preocupări atât de diverse încât o astfel de întrebare, pusă cu naivitate este poate condamnată să rămână fără răspuns.

Vom extrage totuşi, din studiile lui Kate Hamburger (*Logique des genres littéraires*/*Logica genurilor literare*), Gerard Genette (*Palimpsestes*, *Introduc Hon à l'architexte*/*Introducere în arhitext*), Tzvetan Todorov (*Introduc Hon à la littératurefantastique*/*Introducere în literatura fantastică*). Northrop Frye (*Anatomie de la critique*/*Anatomia criticii*), H.R. Jauss (*Pour une esthétique de la recep-Hon*/*Pentru o estetică a receptării*) punctele următoare care interesează în mod deosebit delimitarea noţiunii de roman.

Elementele care desemnează genul narativ, romanul şi speciile, subgenurile sau categoriile învecinate, registrele de limbă vor fi pe rând abordate înainte de a ne

1. Jean-Marie Schaffer, *Qu'est-ce ungeare littéraire*? Le Seuil, 1989.

Întreba dacă romanul, gen fără reguli ori artă poetică, beneficiază de uzanţe canonice suficiente pentru a-l defini ca atare.

1.1. Noţiunea de gen în tradiţia noastră culturală, pentru a vedea una din primele încercări de clasificare a diferitelor modalităţi de expresie literară, trebuie să ne întoarcem până la inevitabila *Poetică a* lui Aristotel, dacă

nu chiar la *Republicaiui* Platon. Nu ar avea sens să adăugăm noi comentarii pe marginea acestui text considerat, în ciuda lacunelor sale, drept întemeietorul lungii dinastii de teorii literare care, de la Oemetrius sau Quintilian până la Boileau sau Brunetière, l-au comentat cu răbdare, l-au parafrazat sau l-au deformat.

Aşadar, pentru a fi clari să ne oprim la cea mai recentă exegeză a modelului aristotelic, tabelul pe care îl propune Genette în *Introduction à l'architexte Anttoducere* în arhitext1.

— MOD	DRAMATIC	NARATIV
SUPERIOR	tragedie	epopee
INFERIOR	comedie	parodie

Această schemă are avantajul că evidenţiază o dublă dihotomie: *formală* (teatrul, care face să se exprime personaje, utilizează în mod direct dialogul „natural"; genurile narative amestecă în expunerea naratorului reprezentarea mediatizată a discursului personajelor) şi *tematică* (fiinţele puse în scenă, sau în text, sunt eroi idealizaţi sau, dimpotrivă, aparţin unei umanităţi caricaturale).

1. Gerard Genette, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, 1979, p. 19.

Modernitatea „structuralistă" a filosofului de la Lycee este bine pusă în evidenţă de acest tabel. Dar acest lucru nu trebuie să ne facă să uităm că, voit sau nu, taxonomia aristotelică se inspiră în primul rând dintr-un *model fizic calchiat după observarea naturii*. Schaeffer arată în mod convingător că aceasta este o atitudine „esenţialistă la paradigma biologică" 1. Nu este de mirare că, după diverse manipulări, scolastica medievală ajunge să stabilească un anumit număr de *genera*, împărţite la rândul lor în *species*: de exemplu, *genus ennarrativum* şi,

în interiorul acestui ansamblu, „specia” sentenţioasă ori didactică (după Dio-mede). Genuri, specii, subgenuri: recunoaştem în asta inevitabila ramificare a sistemelor bazate pe un principiu de clasare prin opoziţii succesive şi ne-am putea limita la această bipartiţie iniţială. Este narativ ceea ce nu este dramatic; în cadrul fiecărui tip de exprimare se distinge o ierarhie a stilurilor.

Astfel romanul ar fi considerat drept un rezultat al unei (sau mai multor) forme narative folosite încă din Antichitate. Această concepţie este însoţită de o adeziune cel puţin implicită la o teorie evoluţionistă: genurile apar, se dezvoltă şi dispar – sau se perpetuează. Rămâne oricum posibilitatea înfruntării în polemici vane pentru a afla dacă perfecţiunea genului se situează la începuturile sale, aproape de crearea sa, ori atunci când acesta se află la apogeu, în momentul maturităţii sale. Metaforele vitaliste de care se înconjoară studiile genrologice induc în mod inevitabil acest tip de întrebări, ca şi cum dezvoltarea literară ar fi asemeni transformismului speciilor animale. Să fie oare romanul atât de înfloritor în conjunctura actuală tocmai pentru că s-a adaptat cel mai bine la mediu, profitând de legea celui mai puternic?

1. Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 23

1.2. Genurile narative

Gen mixt după Platon, gen cu totul diferit, pentru Aristotel, literatura narativă – orală sau scrisă – îşi are în *Odiseea* una din primele referinţe. Aceasta a servit mult timp ca exemplu pentru teoreticieni şi drept model pentru practicieni. Acest prototip, devenit text de lege, chiar arhetip, include pe de-o parte descrieri de obiecte, de personaje (portrete), de evenimente (sau povestiri) care presupun un emiţător (povestitor dacă nu autor), iar pe de altă parte, o reprezentare directă („*mimesis*”) a limbajului personajelor. În numele acestei imitaţii dialogate, de tip teatral, se poate vorbi de genul mixt şi, poate tot din cauza acestei eterogenităţi, unul din primele romane latine poartă numele de satiră, adică amestec: *Satyricon* de

Petronius.

După cât se pare, termenul de *roman*, aşa cum îl atestă dicţionarele, a apărut în Evul Mediu pentru a desemna o povestire, la început în versuri (precum *Tristan et Iseut*/ Tristan şi Isolda), apoi în proză (*Le Roman de Renart*/ Romanul vulpoiului) scrise în limba vulgară şi nu în limba rezervată textelor sacre sau savante: latina. Incidenţa genurilor literare în conştiinţa sau inconştienţa epocii este aici perfect ilustrată de registrul limbii: franceza este limba comună potrivită unui gen considerat inferior, care tratează subiecte profane, apropiat încă de parodie. Dar o altă caracteristică pare intrinsec legată de noţiunea de roman, de poveste, mai târziu de nuvelă: prezenţa relatării unor evenimente reale sau fictive. Aşadar, *performanţa şi enunţul narativ* pot fi considerate drept elementele dominante în percepţia originală a genului.

Cu toate acestea, sub influenţa povestirilor alegorice (cum este *Le Roman de la* itose/Romanul trandafirului), a romanelor eroice sau a temelor cavalereşti (*L'Amadis de Gaule*) se pare că acest concept a evoluat foarte rapid în direcţia ideii de ficţiune. Celebra definiţie a lui Huiet, datând din secolul al XVII-lea, o arată clar: este vorba despre un ansamblu de „relatări ale unor aventuri amoroase, meşteşugit scrise în proză, pentru plăcerea şi instruirea cititorilor". 1 De atunci romanul se confundă cu *romanesc* şi se pare că, până la Balzac, cuvântul a avut conotaţia unei anume forme de mitomanie, după cum o atestă modul în care este folosit în exemplul următor:

„Dar un om de pasiune, un om a cărui viaţă n-a fost, ca să spunem aşa, decât o suită de poezii în mişcare şi care întotdeauna a făcut romane în loc să le scrie, un om hotărât în primul rând, ar trebui să fie tentat de un lucru în aparenţă imposibil". 2

Să scrii un roman (ca şi să faci film) reprezintă poate în ochii cititorului modern doar „să povesteşti întâmplări" cu toată distanţarea morală şi fascinaţia estetică implicată

de acest lucru.

1.3. Romanul şi verii lui

Tentaţia genealogică este inevitabilă şi dacă este nevoie de o anume forţare pentru a apropia cu orice preţ *La Route des Fkindres*/*T>rum\i* Flandrei de Claude Simon de *Zaide* al doamnei de La Fayette sau pur şi simplu de *Pere Goriotl* Moş Goriot, pare a fi mai plăcut să căutăm legăturile de rudenie care adună sub steagul generic al *operei narative* forme învecinate cum sunt povestea, nuvela, povestirea etc. Nu au fost iniţial intitulate altfel texte pe care azi le considerăm drept prototip al romanului? Bernardine de Saint-Pierre numea *Paul et Virginie*/*Faul* şi Virginia o „pastorală”; Stendhal numea *Le Rouge et le Noir*/*Roşu* şi

1. Huiet, *Lettre a M. de Segraissur l'origine des romans*, 1670, Seatkine Reprints, 1970.

2. Balzac, *La Duchesse de Langeais*.

3.

negru „o cronică a anilor '30”; Flaubert, *L'Education sentimentale*/*Educaţia* sentimentală, „istoria unui tânăr”; Gide, *Le*s *Caves du Vatican*/*Pivniţele* Vaticanului o „soţie”. Pe ce elemente se bazează, aşadar „aerul de familie” pe care e imposibil să nu-l percepi când citeşti aceste lucrări? Fără îndoială că este vorba despre realizarea şi enunţul narativ precum şi despre caracterul ficţional evocat mai sus. În concluzie, este perfect justificat să vorbim despre „arhigen”, scrierea de tip romanesc opunându-se astfel (după cum s-a văzut încă de la Aristotel) ansamblului de genuri cu caracter dramatic, teatral.

Această viziune transversală asupra genurilor prezintă cel puţin un avantaj şi un inconvenient. Bazându-se pe o intuiţie, ea face apel la o competenţă literară esenţialmente fondată pe un sentiment de explorare tematică: „narativul” în general. Se cuvine deci ca în enunţurile de acest tip să fie incluse genuri foarte apropiate pentru care criteriile definitorii sunt într-adevăr puţin convingătoare (prin ce altceva decât lungime se

deosebeşte romanul de nuvelă? *Histoire de Mouchette* de Bernanos este un roman scurt sau o nuvelă lungă?), dar şi genuri mai îndepărtate cum sunt parabola, fabula, chiar mitul. Principala dificultate n-ar viza mai puţin absenţa reperelor formale: pentru contemporanii noştri, ceea ce opune romanul poeziei, de exemplu, se situează în primul rând la nivelul enunţării, în proză sau în versuri. Nici poveştile şi nici fabulele lui La Fontaine (spre deosebire de ale lui Perrault), în măsura în care sunt versificate, n-ar putea fi percepute ca aparţinând creaţiei romaneşti. De asemeni, numai în perspectiva unei provocări suprarealiste a putut Louis Aragón să supraintituleze un întreg ciclu poetic: *Le Roman inacheve*/ Romanul neterminat.

În încheiere, să mai adăugăm problemele pe care le pun adaptările moderne, traducerile în proză ale operelor în versuri, subtitlurile date operelor şi care ţin doar de capriciul editorului.

Se poate într-adevăr pune întrebarea ce legătură există, la nivelul genului, între fragmentele în octosilabe cu asonantă ale lui de Beroul şi „romanele” lui Tristan şi Isolda reconstituite de Bedier, André Mary sau René Louis. Traducând în proză *Faust* de Goethe, cu alte cuvinte convertind un poem dramatic în poem narativ, n-a transpus oare Nerval în conştiinţa cititorului francez o operă teatrală în poem în proză, chiar în povestire (sentiment şi mai accentuat în „analiza” pe care o propune pentru *Faust* II). Din ce alt motiv sunt lucrările scurte ale lui Maupassant reunite sub eticheta de „poveşti şi nuvele” dacă nu pentru că este imposibil să le deosebeşti în mod clar?

Apelativul de „romane şi povestiri” pentru apologurile lui Voltaire este şi mai surprinzător. Se pare că ne aflăm în faţa unei opţiuni comerciale a editorului care cunoştea efectul mediatic al fenomenului de „roman”, mai puţin respingător pentru cititorii contemporani (mai ales dacă volumul este însoţit de o supracopertă seducătoare) decât locuţiunea „povestire filosofică”! în sfârşit, autorii

înşişi când dau numele de roman unora din operele lor mai degrabă descriptive sau metaforice decât narative, nu caută oare să folosească sau chiar să abuzeze de obiceiurile culturale care induc un tip de lectură specific şi stereotip? Cum s-ar înţelege *La Vie, mode d'emploi*/*Viatz*, mod de folosinţă de Georges Perec sau *Passage de* Mî/a «/Pasajul Milano de Michel Butor dacă n-ar purta subtitlul de „roman"? Iar Aragón ne oferă un exemplu limită cu *Anicet ou le panorama, roman*/ Anicet sau panorama, roman: eticheta figurează în titlu, pe care îl alcătuieşte ca pe o anagramă. Mesajul şi codul se indică reciproc.

1.4. Diferitele tipuri de roman

Aşadar, judecând după rândurile de mai sus, se pare că este foarte greu să desprinzi o esenţă a romanului:

„Roman" este mai degrabă o *indicaţie a ordinii paratextului* (tot ceea ce precede, introduce sau înconjoară textul propriu-zis) decât o caracteristică tehnică sau formală a unui gen dat. Dacă, în accepţiunea sa curentă, cuvântul desemnează o relaţie (sau o creaţie) de evenimente fictive trebuie, cu atât mai mult, ca romanul, denumit romanesc (însăşi necesitatea de a recurge la o astfel de redundanţă este semnificativă) să corespundă doar unei varietăţi istoriceşte datată, în care rolul esenţial îl joacă nararea întâmplărilor, reale sau imaginare. În aceste condiţii, *L'Education sentimentale* unde noţiunea de intrigă este intenţionat îndepărtată, merită numele de roman sau de anti-roman? /ac-wes *le Fataliste*, care anticipează celebra butadă a lui Jean Ricardou (romanul clasic este povestirea unei aventuri; romanul modern este aventura povestirii) este un precursor direct al Noului Roman? Unii autori contemporani ocolesc această dificultate refuzând orice denumire generică. Simplul termen de text, mai vag şi în acelaşi timp mai puţin încărcat de filtrele unei lecturi reducţioniste, este suficient pentru Richard Millet, de exemplu, şi pentru numeroşi confraţi ai săi, ca să-şi numească cea mai mare parte a operelor lor.

Dar oricum, mania clasificării rămâne una din activităţile esenţiale ale criticii. Aceasta merge până la a vorbi despre romane de idei, de sentimente ori chiar de suflet, rezervând, fără îndoială, termenul de erotic acelor cărţi care, statistic vorbind, lasă un loc mai important limbajului trupului decât celui al spiritului. Distincţia între roman de moravuri/roman de analiză a devenit clasică şi permite opunerea frescei sociale (Z *Assommoir*/*Otrzva*) studiului caracterului după cum altă dată s-au putut elabora paralele strălucite între Corneille şi Racine, Sophocle şi Euripide. Dar unde se situează romanul unei familii ca *Les Thibault*/ Familia Thibault (Roger Martin du Gard) sau *Les Pasquier*/ Familia Pasquier (Georges Duhamel)? Ce-ar trebui să reţinem ca fiind pertinent din *Le Rouge et le Noir*, *Madame*

Bovary/*Doamna* Bovary, *Therese Desqueyroux*/*Therese* Desqueyroux: analiza sociologică a mediului sau studiul psihologic al personajelor? Se ivesc astfel dificultăţi ce suscită orice taxonomie de tip tematic. Romanul picaresc nu diferă în sine de *Une vie*/*O* viaţă de Maupassant: doar statutul social al personajelor, tonul naraţiunii sunt altele. L'Or/Aurul de Cendrars este identic pe plan naratologic cu un roman al iniţierii. Aşadar, categoriile: roman iniţia»— catolic, fantastic, tezist, de aventuri, de călătorii etc referă la conţinut şi nu la modalitatea de a povesti, desemnează, de fapt, *subiectul*. Referindu-se la rom; poliţist de exemplu, Genette spunea că este vorba de o *„specificaţie tematică a romanului"*, aşa cum vode este o specificaţie tematică a comediei".1

În schimb, romanul epistolar (*La Nouvelle Heu* Noua Eloiză, de Jean Jacques Rousseau), jurnalul (*L'Endu* temps/Folosirea timpului de Michel Butor), autobiografia fictivă (*Mémoires d'Hadrien*/*Memoniie* împăratului Adrian de Marguerite Yourcenar), romanul dialogat (*Jean Barois*/*Jean* Barois, de Roger Martin du Gard), se deosebesc de romanul tradiţional printr-o scriitură anume ale cărei caracteristici pot fi clar identificate: dacă o

dihotomie genrologică se justifică, este posibil ca aceasta, percepută în mod direct de către cititor să fie ceea ce opune romanul la persoana întâi (*L'Étranger*/*Străinul* de Camus) romanului scris la persoana a treia (*Les Rougon-Macquart*/ Neamul Rougon-Macquart).

1.5. Registrele limbajului

Apărut ca un contrapunct la epopeea antică, într-un fel simplu revers parodic al acesteia, este romanul condamnat să se limiteze la domeniile satirei, burlescului şi comicului

1. Gerard Genette, *Introduction à l'architexte*, op. cit., p. 26.

eroic? O lectură diacronică a genului va permite găsirea a numeroase exemple în favoarea acestei teze pe care Auerbach o dezvoltă cu brio în *Mimesis1*. De fapt, abia într-o epocă relativ recentă romanul pare a ieşi din gettoul în care prejudecăţile clasice împotriva ficţiunii l-au ţinut închis timp de secole. Gen „inferior" (de origine populară?), este normal ca romanul, asemeni comediei, să aducă în >a; enă, făcându-le să se exprime, persoane simple, destisă stârnească râsul: Aucassin şi Nicolette, Don Quijote, idide sau chiar un măgar, în *Metamorfozele de* Apuleius!

Int Pe de altă parte, romanul este un gen mixt: amestecă

qpovestirea unui narator dialogul unor personaje ce esc o limbă pe potriva statutului lor social şi idiosincilor lor. Jacques Fatalistul nu spune „hidrofob", cuvânw. i8 î fi prea savant pentru un servitor; ţăranii lui Balzac, «şi normanzii lui Maupassant au dialectul lor; Zazie (Queneau) are un limbaj foarte personal, care corespunde vârstei, caracterului şi îndatoririlor sale neplăcute; în *À la recherche du temps perdu*/*în* căutarea timpului pierdut, doamna Verdurin este uşor de recunoscut după ticurile verbale; la Malraux, fiecare personaj din *La Condition humaine*/*Condiţiz* umană, este identificat prin caracteristicile de vorbire (defecte de vorbire, gângăveală,

repetări...): efectul polifonic fiind astfel realizat pe de-a-ntregul. Bernanos încearcă o plăcere maliţioasă pastişând frazele elegante şi inutile ale unei burghezii bine-intenţionate (*Llmposture*, *Un mauvais* rêve/Impostura, Un coşmar). Astfel, în toate cazurile, nivelul limbajului (vulgar, snob, preţios) acordă atenţie caracteristicilor individuale şi colective ale personajelor faţă de care autorul, care se exprimă într-un stil „literar” – dacă nu intervine în calitate de narator homodiegetic, vezi p. 109 – trebuie să se distanţeze. În secolul al XIX-lea, când romanul accede la statutul de operă „serioasă”, după cuvântul folosit de

1. Erich Auerbach, *Mimesis*, Gallimard, 1968.

Auerbach, autorul se distinge prin limbajul său înalt; personajele, prin abaterile de la limbă. Comicul lor involuntar induce astfel o intenţie caricaturală.

O comparaţie între primele rânduri din *L'Education sentimentale* apărută în 1845 şi cele ale ediţiei din 1869 este de două ori lămuritoare în acest sens: ne arată atât evoluţia lui Flaubert ca scriitor cât şi „progresele” făcute de romanul realist în sensul estompării subiectului în favoarea formulării, a căutării tot mai intense a preciziei şi mai ales a narativizării.

Eroul acestei cărţi sosi la Paris într-o dimineaţă de octombrie ducând cu el o inimă de optsprezece ani şi o diplomă de bacalaureat în litere.

Îşi făcu intrarea în această capitală a lumii civilizate prin poarta Saint-Dénis, a cărei frumoasă arhitectură o putu admira; pe străzi văzu căruţe cu gunoi trase de un cal şi un măgar, şarete cu pâine trase de oameni, lăptari ce-şi vindeau laptele, portari ce măturau rigola. Toate astea făceau mult zgomot. Omul nostru, cu capul lipit de portiera diligentei, privea trecătorii şi citea inscripţiile.

Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, prima versiune

Pe 15 septembrie 1840, către ora şase dimineaţa, la ville-de-Montereau, gata de plecare, scotea trâmbe de fum gros în faţa cheiului Saint-Bernard. Oamenii soseau abia

trăgându-şi răsuflarea; butoaie, cabluri, coşuri cu rufe încurcau circulaţia; marinarii nu răspundeau nimănui; la tot pasul te ciocneai de ceva; coletele erau ridicate între cele două tambure iar zgomotul se pierdea în sâsâitul aburilor care, scăpaţi printre plăcile de tablă, învăluiau totul într-un nor gros şi alburiu, în timp ce în faţă clopotul bătea fără oprire.

Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, a doua versiune în cea de a doua versiune, efectele de real sunt mai numeroase, personajul principal este tratat cu seriozitate, însemnele ironiei („omul nostru", „capitala lumii civilizate") şi intervenţiile implicite ale autorului (sensibile în zeugma primei faze) sunt eliminate.

Numai odată cu retorica violentă a unui Jules Valles sau cu proza flamboiantă a lui Céline, naratorul şi-a îngăduit ca la începutul secolului al XX-lea să-şi democratizeze din nou limbajul şi să-l confunde cu cel al personajelor sale. Unii autori au rămas, desigur, legaţi de convenienţe. De exemplu, în *La Guerre des boutons*/*Războiul* nasturilor, Louis Pergaud face o deosebire între limbajul esenţialmente oral al combatanţilor – copiii – şi limbajul, prin definiţie scris, al celui ce relatează întâmplarea. Dar în ansamblu, de la romanul populist al anilor '20 şi până la Djian, trecând prin Giono sau Sartre, pare că se stabileşte o osmoză între limbajul romancierului şi cel al personajelor, ceea ce face caducă noţiunea de „gen mixt" remarcată în Antichitate.

La Bertrand Blier, sintaxa naratorului nu are nimic de invidiat în comparaţie cu cea a personajelor ale căror cuvinte le reproduce

— Şi apoi, am cumva o datorie faţă de el… Pe dracu', i-am omorât totuşi mama;

— Nu-i aşa îţi zic… Nu noi am omorât-o. (…) Când Marie-Ange a sosit cu proviziile, i s-a spus imediat „Nu-i cazul să-ţi scoţi fâşul, o ştergem în Alsacia, şi vii cu noi". Ea n-a întrebat nici de ce, nici unde, nici cum. N-a întrebat nimic. Pur şi simplu a sărit în sus de bucurie.

Bernard Blier, *Ies Valseuses*, Laffont, 1972

La Raymond Jean, care ilustrează în această privinţă una din tendinţele majore ale romanului contemporan, dialogul este total narativizat ori semnele tipografice care îl izolează de obicei sunt suprimate: *cuvintele personajelor şi relatarea povestitorului* sunt puse laolaltă în aceeaşi *ţesătură discursivă*.

Angajez cu el o conversaţie liniştită în care încerc să-l fac să înţeleagă că meritele lecturii nu sunt chiar atât de străine de cele ale iubirii pe cât pare s-o creadă el. Îmi răspunde că poate-i adevărat, dar în clipa asta el mă iubeşte, asta-i tot. O ştie, este sigur de asta (...) Spune: Foarte bine, de acord, cu un glas ce abia se mai aude.

Raymond Jean, *Lalectrice*, Actes Sud, 1986

1.6. O definiţie imposibilă?

Numeroase teorii

Teoreticienii romanului sunt numeroşi: cei mai fi sunt romancieri care reflectează asupra artei lor şi îşi ju. fiică poziţia ideologică sau tehnica literară. De-ar fi să referim numai la secolul al XIX-lea şi am putea cita pl feţele lui Chateaubriand la prima ediţie din *Atala* (1801), a doamnei de Staël la *Delphine*/*Delphine* (1802), Victor Hugo la *Notredame de* Pans/Notredame de Paris (183D, Gautier la *Mademoiselle de Maupin*/*Domnişoava* de Maupin (1834), Goncourt la *Germinie Lacerteux* (1864), Bourget la toq/j/e/Discipolul (1889). Fiecare a definit în felul său o „artă a romanului” şi, dincolo de pledoaria *pro domo*, propune o fecundă repunere în discuţie a genului, a principiilor şi finalităţilor acestuia.

În cuvântul înainte la *La Comedie humaine*/*Comedia* umană (1842), Balzac transformă în dogmă neutralitatea romancierului realist:

„Întâmplarea este cel mai mare romancier al lumii: pentru a fi fecund nu trebuie decât s-o studiezi. Societatea franceză va fi istoricul, eu nu va trebui să fiu decât secretarul”.

În *Le Roman experimentale*/*Romanul* experimental

(1880), în ciuda credinţei sale pozitiviste, Zola expune temeiul naturalismului:

„Noi dezvăluim mecanismul a ce este util şi a ce este dăunător, noi eliberăm determinismul fenomenelor umane şi sociale pentru ca într-o zi să putem domina şi dirija aceste fenomene. Într-un cuvânt, trudim cu întreg secolul pentru marea operă care este cucerirea naturii, puterea înzecită a omului. Şi iată, alături de a noastră, strădania scriitorilor idealişti care se bazează pe iraţional şi supranatural şi ale căror elanuri sunt, fiecare în parte, urmate de-o profundă prăbuşire în haosul metafizic. Noi avem forţa, noi ne bazăm pe morală”.

În sfârşit, cu Maupassant şi al său *Étude sur le roman*/

— Studiu asupra romanului (prefaţă la *Pietre et Jean*/*Pierre* an, 1887) accedem la o concepţie mai nuanţată asupra activităţii. Acesta o prezintă mai mult ca pe un consens natural decât ca pe o copie fidelă a realităţii:

„A fi adevărat constă în a da iluzia completă a autenticului, urmând logica obişnuită a faptelor şi a nu le transcrie orbeşte în talmeş-balmeşul succesiunii lor”.

Am ajuns la concluzia că Realiştii de talent ar trebui să fie numiţi mai degrabă Iluzionişti.

Ce copilărie, de altfel, să credem în realitate de vreme ce purtăm fiecare propria realitate în gândurile şi în organele noastre”.

Mai aproape de noi, Jules Romains, în prefaţa la *Hommesdes bonne volonte*/*Oameni* de bunăvoinţă (1932) face o apologie a romanului unanimist. François Mauriac în *Le Romancier et ses personagest Romancierul* şi personajele sale (1933) rămâne foarte clasic şi criticile lui Jean-Paul Sartre, vizibil derutat de preocupări partizane, nu au nicio putere împotriva unei atitudini care, în definitiv, corespunde rezultatului logic al convenţiilor narative ce ne-au fost transmise de secolul al XIX-lea, vârsta de aur a romanului realist. (Af. *Mauriac et le roman*/*Dl*. Mauriac şi romanul, în *Situations*/*Situaţii* I,

1947).

Adevărata revoluţie a venit odată cu Noul Roman ale cărui articole, polemice şi fondatoare în acelaşi timp, au fost adunate în *L'Ère du soupgon*/*Epoca* suspiciunii de Nathalie Sarraute (1956), *Pour un Nouveau Roman*/*Ventru* un nou roman, de Alain Robbe-Grillet (1963) şi *Essais sur le roman*/*Eseuri* despre roman, de Michel Butor (1964).

Manifestările se succed. Notele liminare, scurtele însemnări, anexele, declaraţiile proliferează. Cazul lui Flaubert este mai ciudat. El oferă lămuriri preţioase dar numai în corespondenţa sa particulară. Este adevărat însă, că aceasta va ajunge la un public mult mai larg decât destinatarii iniţiali. Rând pe rând, în Franţa ca şi în străinătate (în Anglia, Henry James publică în 1884 *The Art of* Fiction/Arta ficţiunii, care nu-i va lăsa indiferenţi pe autorii de pe continent), romancierii îşi expun metodele. Ei arată cum înnoirea stilului încearcă să reflecteze o realitate ea însăşi în schimbare, convingerile ce evoluează şi cunoştinţele în perpetuă mişcare. Lui Sartre îi datorăm o formulare fericită care rezumă această atitudine şi explică în acelaşi timp exagerările modernităţii: „o tehnică romanescă trimite întotdeauna la metafizica romancierului". Dar niciuna din aceste „arte ale romanului" (de altfel, expresia nu este utilizată în Franţa) nu trebuie să treacă drept un model obligatoriu, o culegere de norme, o poetică.

Absenţa unor reguli

De la Horaţiu până la Queneau, trecând prin Boileau, Verlaine sau Cocteau, istoria poeziei lirice şi dramatice este punctată de „arte poetice" care nu lasă nimic la întâmplare. Scriitura este codificată. Ea îşi impune forme fixe sau constrângeri tehnice; inspiraţia însăşi, alegerea subiectelor, modul de dezvoltare a acestora se supun unor reguli precise. Romanul pare să se bucure de o libertate totală. *Obiect semiotic complex şi eterogen*, el pare că nu poate fi surprins şi se revoltă în faţa oricărei tentative de definire.

Împrumuturile sale dintr-o realitate contingenţă (fragmente de text fără nicio legătură cu subiectul cărţii cum se întâmplă la Le Clezio) sau din genuri învecinate sunt numeroase. Teatru: scene dialogate în *Poil de Carotte*/ Morcoveată (Jules Renard); scrisori, jurnal intim: Les *Faux Monnayeurs* oferă numeroase exemple; articole din ziare: Les *Jeunes Filles*/*Tinerele* de Montherlant, telegrame şi mesaje radio la începutul volumului *L'Espoir*/*Speranţa* de André Malraux... Chiar dacă totul este posibil, dacă romanul scapă oricărei constrângeri genetice, el nu ţine totuşi de simplul capriciu al scriitorului şi nici de o inspiraţie aleatorie. Un ansamblu de deprinderi culturale, de reguli tacite, de convenţii literare ţine loc de *ars poetica*.

Un ansamblu de convenţii

A te întreba ce este romanul este mai degrabă a-ţi pune următoarea întrebare: „ce anume percepe cititorul ca roman?" decât „cum îşi concepe romancierul opera?" Este aici vorba despre o poetică retrospectivă, situată în aval, la nivelul lecturii, despre efectul produs într-o mai mare măsură decât despre o poetică a creaţiei (presupunând că pleonasmul ar fi admis). În mod paradoxal, se pare că opera romanescă este determinată de *condiţiile de receptare sau*, după o expresie luată din Jauss de „orizontul său de aşteptare generică" 1.

Astfel, emiţătorul se află într-o situaţie ambiguă. Are deplina libertate să-şi construiască opera cum vrea (spre deosebire de dramaturgul clasic, de exemplu, care trebuie să urmeze preceptele anticilor dacă nu vrea să fie defăimat de docţi). Dar pe de altă parte, dacă nu intenţionează să-şi îndepărteze de bunăvoie publicul printr-o sfidare avant-gar

1. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la reception*, Gallimard, 1978.

distă, romancierul trebuie să se înscrie în codul cultural al potenţialilor săi cititori. Confirmarea nu se situează în amonte, în respectarea sau refuzul regulilor prestabilite, ci în aval, în succesul sau insuccesul la

cititori. În zilele noastre, reuşita economică este în general însoţită de o recunoaştere simbolică atestată prin obţinerea unui premiu (Goncourt sau altele).

Jacques le Fataliste abundă în exemple ce ilustrează necesitatea ca romancierul să se supună unui ansamblu de convenţii care, deşi neclare, neexprimate, sunt coercitive:

„Cu un pic de imaginaţie şi de stil, nimic nu-i mai uşor decât să te şi un roman (...) Vor trebui spuse nişte cuvinte jignitoare, o ceartă, săbii scoase, o încăierare în toată regula”.

A contrario, dacă te derobezi de acest contract comunicaţional – cazul lui Diderot –, textul nu va fi primit ca romanesc. Într-o perspectivă critică şi anarhistă totodată, Gide denunţa neverosimilul situaţiilor romaneşti: „Aranjez faptele astfel încât să le fac mai conforme cu adevărul decât în realitate” spune el în *Paludes*. Se pare că astfel răspunde pactului realist implicit postulat de Maupassant (vezi mai sus).

Oricât de obiectiv se doreşte, oricare ar fi pretenţiile sale de neutralitate, romanul nu se poate sustrage unui ansamblu de reguli (împărţirea pe capitole, de exemplu), de artificii (naraţiunea simultană, monologul interior), de procedee (cum este alternanţa povestire/descriere) care nouă ni se par conforme cu respectarea strictă a realului doar în măsura în care acestea depind de un ansamblu de prejudecăţi, de reflexe cognitive larg împărtăşite de un grup ori de o societate anume. Zola exprimă această ambivalenţă a adevărului realist cu candoarea şi buna credinţă a scientismului triumfător:

„Opera devine un proces verbal, nimic altceva: nu are decât meritul observaţiei exacte, pătrunderea mai mult sau mai puţin adâncă a analizei, al înlănţuirii logice a faptelor”. (*Le Roman experimental*/*Romanul* experimental).

Or, tocmai impunând o logică evenimentelor naturale, romancierul suprimă hazardul. El organizează haosul cu ajutorul unui sistem de semnificaţii şi dă anecdotei, faptului divers, caracterul necesar al unei

intrigi, adică al destinului. Efectele cele mai grosiere ale epopeii hugoliene, mai ales *Quatrevingttreize*/*Anul* 93, par să aplice literă cu literă reţetele din *Poetica* lui Aristotel. Filosoful grec spune: „Dintre toate loviturile hazardului, cele mai uluitoare ni se par cele ce se produc parcă într-adins, cu un scop anume – cum este, de exemplu, cazul statuii lui Mitys din Argos care îl omoară pe cel vinovat de moartea lui Mitys căzând peste el în momentul când acesta asista la un spectacol: asemenea evenimente nu par a avea loc din întâmplare –, rezultă că poveştile de acest gen sunt fără îndoială cele mai frumoase”. Hugo îşi încheie romanul alăturând, contrar tuturor aşteptărilor, pe cei doi vrăjmaşi atât de înverşunaţi:

„În clipa când capul lui Gauvin se rostogoli în coş, inima lui Cimourdain fu slăbătută de-un glonte. Un val de sânge îi ţâşni din gură şi căzu mort.

Şi cele două suflete, tragic îngemănate, îşi luară zborul împreună, umbra unuia amestecându-se în lumina celuilalt”.

Tot aşa, în *Les Beaux Quartiers*/*Yrumozsele* cartiere, concentrarea intrigii îi permite lui Aragón să întărească impresia patetică legând în spaţiu pe Eros şi Thanatos: „Mâna lui Armand descrise un semicerc, el făcu doi paşi şi zări o formă ce nu mai atingea pământul, trupul albastru al lui Angélique, spânzurat acolo unde cunoscuse iubirea”. Identitatea locului permite să presupunem că viaţa poate avea un sens, ascuns temporar de orbirea legată de suferinţă. De altfel, folosind o pretenţiune, Aragón va pune în locul eroului său problema metafizică pe care acesta o exemplifică: „Care era legătura, sensul tuturor acestor înfricoşătoare lucruri? Nu o putea spune. Nu stăpânea sistemul”.

Romanul foloseşte un material precodat, el însuşi încărcat de rezonanţe mistice: prelucrează în mai mare măsură semnele culturale decât realitatea.

1.7. Operă deschisă

Anumite genuri, defuncte sau persistente încă

(tragedia, sonetul, „versurile potrivite”) îşi impun forme fixe, se supun unei combinaţii foarte restrictive, lăsând prea puţin loc libertăţii de interpretare. Romanul apare, dimpotrivă, ca o operă foarte polisemică. Vom împrumuta de la Umberto Eco conceptul de *operă deschisă* pentru a desemna un tip de enunţ susceptibil să vehiculeze semnificaţii diferite în funcţie de diverse situaţii pragmatice.1

Referindu-ne la o estetică informaţională, s-ar putea spune că opera romanescă este un mesaj formal încheiat şi totuşi parţial. Neavând o structură predeterminată, romanul scapă oricărui previzibil. De aceea, pentru a fi înţeles, el trebuie să respecte un număr de artificii sau să creeze *deprinderi* ce instituie noi norme de citire. Romanul îşi datorează perpetua sa modernitate echilibrului, mereu fluctuant, ce se stabileşte între aşteptarea receptorului şi originalitatea emiţătorului. Astfel, sensul pe care îl oferă *Le Rouge et le Noir* nu este acelaşi pentru cititorul (de negăsit) din secolul al XJX-lea, pentru critica universitară, sau pentru studenţii din ziua de azi iniţial rezervate pentru „happy few”, cărţile lui Stendhal sunt acum printre cele mai vândute dacă nu printre cele mai citite.

Opera închisă se vrea monosemică şi presupune o interpretare literală. Întreaga strădanie a filologiei constă în a stabili această înţelegere univocă a textului. Opera deschisă este polivalentă. Ea îi scapă autorului însuşi, transcende epoca şi cadrul societăţii în care a fost produsă

1. Umberto Eco, *L’Oeuvre ouverte*, op. cit.

şi se poate investi cu noi sensuri, indecisibile, uneori total opuse planului iniţial al creatorului ei. Generat de ambivalenţa semnelor, contrasensul este el însuşi fecund. În finalul nuvelelor ca şi în cel al majorităţii romanelor sale, Maupassant oferă numeroase exemple ale acestei duplicităţi a operei de artă. Ce este de fapt finalul din *Bel-Ami*? Triumful imoralităţii sau o privire ironică asupra aparentei victorii a materialismului? Admirat şi invidiat de „parizieni”, Georges Du Roy, care coboară scările de la La

Madeleine la braţul bogatei Suzanne, oferă imaginea reuşitei supreme sau pe cea a neghiobiei absolute? Niciun semn textual nu permite precizarea. Numai cititorul poate da un sens unei astfel de structuri, intenţionat neconcluzive: romanul este interminabil.

1.8. Opera monologată şi dialogată

Cele de mai sus explică poate în mare parte dispariţia decupajului ciclic în micro-pelatări independente sau necesitatea în cazul foiletoniştilor de a întrerupe povestirea într-un moment „tare”, anunţând: „urmarea în episodul următor”. De asemenea, cuvântul „sfârşit” nu mai este compatibil, într-un roman contemporan, decât cu o intenţie de ironie sau cu preocuparea de a pastişa un stil resimţit ca *retro*.

În acelaşi timp, relatării închise, purtătoare a unui mesaj explicit, *monologate*, *ale* cărui aspecte cele mai caricaturale sunt furnizate de „romanul cu teză” îi va fi preferat relativismul cutural implicit vehiculat de operele *dialogate* care permit confruntarea unor opinii diverse. Acestea se bazează pe axiologii clar formulate sau pe un ansamblu de convingeri, de certitudini „evidente” ce ilustrează analiza pe care Oswald Ducrot a făcut-o presupoziţiei. După părerea lui, este necesar să „ai la dispoziţie moduri de expresie implicite care să permită să laşi să se înţeleagă fără să rişti responsabilitatea de a fi spus”. 1 Sunt aceste moduri de exprimare codificate sau ireductibile la orice încercare de descifrare? Scapă ele oare chiar şi autorului? Dovezile de parodie – afară de cele care reactualizează împunsăturile ironice – nu aparţin emiţătorului textului ci celui care *îl interpretează*: cititorului. A spune, precum Aragón în *Les Beaux Quartiers*, că: „senzualitatea bărbaţilor foarte tineri este foarte limitată”, ar putea fi de folos pentru a motiva verosimilitatea acţiunilor ulterioare. Asta presupune în orice caz că senzualitatea bărbaţilor vârstnici (sau a femeilor) este mai completă. Dar în ciuda numeroaselor aprecieri privindu-l pe Mersault (cea a judecătorului, a

avocatului, a preotului, a jurnaliştilor, a prietenilor săi sau chiar cea făcută de Marie însăşi) nimeni n-ar putea spune dacă el este sau nu insensibil, încă mai puţin ce subînţeles are atitudinea lui, *afortiori* ce crede Camus despre asta. În jurnalul lui Adam Pollo, nimeni nu ştie de unde vin, pentru ce şi de către cine sunt emise cuvintele: este, aşa cum îl anunţă (cu maliţiozitate?) chiar titlul, un *Proces-verbal*/ Proces verbal încheiat de Le Clezio.

2. ÎNCERCARE DE TIPOLOGIE A ENUNŢULUI ROMANESC

În capitolul precedent am văzut care sunt dificultăţile pe care le poate ridica o încercare de stabilire a unei distincţii între diferitele tipuri de roman: criteriile sunt eterogene şi depind în mai mare măsură de subiectivismul unei aprecieri tematice decât de observarea elementelor constitutive ale textului.

1. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972.

Desprinderea unei tipologii a enunţului romanesc decurge dintr-o mai modestă voinţă şi dintr-o lăudabilă grijă pentru precizie. Trebuie reperate semnele – în cea mai mare parte de ordin lingvistic – în jurul cărora se ordonează şi se structurează universul romanului. Întreprinderea cercetătorului care se sprijină pe semne formale uşor de reperat, se înrudeşte cu semiologia. După ce a identificat semnificanţii se pot stabili combinările şi apoi se pot desprinde regulile de funcţionare a codului respectiv.

Cu toate acestea, problemele nu vor lipsi. Pentru a simplifica vom porni de la o constatare cvadruplă: *romancierul povesteşte*, *descrie*, *ţine un discurs sau face să se vorbească*. Aşadar, ne putem aştepta ca în orice roman să întâlnim patru tipuri de enunţuri: narativ, descriptiv, discursiv sau oral. Care vor fi meritele şi limitele acestei tipologii în practică?

2.1. Naraţiunea

Paratextul înainte de a se înfrunta cu lectura *Atalei*

(romanul lui Chateaubriand care se compune dintr-un *Prolog*, o *Povestire* subdivizată în mai multe părţi şi un *Epilog*, cititorul va trebui să facă o adevărată cursă cu obstacole traversând notele, glosele, explicaţiile istorice, comentariile exegetice şi alte modalităţi de folosinţă elaborate de profesioniştii literaturii: în prezent nu există decât ediţii „savante” din această povestire atât de populară cândva. De altfel, perseverenţa cititorului va fi pusă la încercare de mai multe prefeţe scrise de Chateaubriand însuşi cu ocazia numeroaselor reeditări ale operei sale. Cazul nu constituie o excepţie şi poate fi coroborat cu inventarul pe care îl face Gerard Genette frontispiciilor, palierelor şi pragurilor ce ne permit să ajungem la textul propriu-zis.1

1. Gerard Genette, *Seuils*, op. cit.

Să intri în universul ficţiunii, în intrigă, presupune respectarea unui întreg ritual şi străbaterea a diferite porţi: titlu, eventual supratitlu (*Jean le Bleu*/*Jean* cel Albastru, de Giono, este precedat de „Passage du ventv Trecerea vântului), subtitlu, diverse „cuvinte înainte”, dedicaţii, note liminare... întoarcerea în lumea reală se va opera graţie traversării altor ecluze: postfaţa şi/sau diverse anexe. La ce bun o astfel de suprasolicitare în mediul metalingvistic? Rolul titrajului, al epigrafelor, al referinţelor contextuale este cu certitudine acela de a înscrie opera într-o filiaţie generică, serială, tematică sau personală. Dar rolul acestui plictisitor aparat indicativ nu coincide, fără îndoială, decât cu dorinţa de a reduce polisemia textului narativ. Hieroglifa lui Steme pusă în evidenţă de Balzac la începutul operei sale *La Peau de chagrin*/*V\e\ez* de sagri este mai curând enigmatică; referinţele – literare sau nu – plasate de Stendhal la începutul capitolelor din *Le Rouge et le Noir* sau de Villiers de L’Isle-Adam înaintea fiecăreia din *Contes* cradv Povestiri fioroase, sunt, după toate aparenţele, parodice. Citatele (Euripide, Gryphius, Sou Tong-ţi o, Solmi) care deschid cele douăzeci şi patru de capitole (de ce acest număr?) din

Escaliers de Chambord/*Scăvile* din Chambord de Pascal Quignard te pot pune pe gânduri.

Intertextualitatea, din aceleaşi motive ca decupajul în volume, cărţi, părţi, subpărţi, capitole etc. (vezi p. 90) face ca apariţia întâmplătoare a evenimentului public sau particular să acceadă la statutul de istorie: ea înscrie realul într-un cadru logic conform structurilor noastre mentale. Variaţiunea pe o temă (de exemplu mitul lui Ulise şi numeroasele lui avataruri, sau căutările oedipiene), amplificare a unei maxime sau a unei presupoziţii, uneori simplă parafrază a unei structuri arhetipale, recreaţie ca şi creaţie, povestirea este în mare parte o imitare a unui univers precodificat. Ea foloseşte *paradigme* potenţiale pe care le restructurează urmând noi combinări *sintagmatice*.

Textul

Câmpul semantic al cuvântului povestire (*recit*) acoperă mai multe noţiuni. Uneori este folosit pentru a desemna un gen literar apropiat de roman sau de nuvelă (*Recitsfantas-tiques*/¥*ovestm* fantastice de Théophile Gautier, de exemplu); alteori se referă la discursul unui personaj care relatează propria sa poveste sau o altă poveste: unele romane „cu sertare” pot avea numeroase povestiri intercalate (*Gil Blas de Santillane*, de Lesage); în sfârşit, prin povestire s-ar putea înţelege şi ceea ce istoriseşte romanul. În acest caz, însă, trebuie să distingem povestirea propriu-zisă şi evenimentele relatate, sau dacă preferaţi, nararea unei întâmplări şi întâmplarea narată (vezi p. 80, opoziţia timpul întâmplării/timpul povestirii).

Povestirea romanescă se defineşte pornind de la mai multe repere formale morfo-sintaxice şi logico-semantice: folosirea perfectului simplu, a preteritului, a prezentului zis al naraţiunii, a verbelor de acţiune, a frazelor în general coordonate printr-o legătură gramaticală (hipotaxa) sau tematică (parataxa).

Exemplu:

Rue Neuve-Saint Augustin, o învălmăşeală de căruţe opresc trăsura încărcată cu trei cufere ce-l aducea pe

Octave de la gara Lyon. Tânărul coborî geamul unei portiere, în ciuda frigului deja tăios al acestei întunecate după-amiezi de noiembrie.

Émile Zola, începutul la *Pot-Bouille*

Din acest scurt fragment vom observa că povestirea în sine nu exclude nici detaliile descriptive, nici prezenţa unui personaj-martor ce ţine locul unui narator abstract. Se pune, în sfârşit, problema raporturilor între ficţiune (personajul inventat) şi real (oraşul reprezentat), între timpul scrierii, chiar al lecturii, şi cel al intrigii. Kate Hamburger analizează cu pertinenţă trecerea de la realitatea iniţială la naraţiunea ficţională. Ea observă că „în momentul apariţiei sale, preteritul nu este resimţit drept o enunţare a trecutului şi că personajele şi evenimentele în cauză «sunt», dimpotrivă, *hic et nunc*”.*1*

Diegesis şi mimesis

Am putea ca, urmând exemplul lui Platon (*Republica*) să stabilim o delimitare între povestirea pură şi imitaţie (sau simulare ori reprezentare). Gerard Genette merge chiar până la a vorbi despre „Opoziţia milenară între *diegesis* şi *mimesis2*”. Pe plan teoretic această împărţire este interesantă: ea permite identificarea povestirii numai după informaţiile utile funcţional, înlăturând indicaţiile pitoreşti, circumstanţiale, efectele de real şi celelalte detalii în aparenţă contingente iluziei referenţiale. Pe de o parte, condensarea povestirii, pe de altă parte, proliferarea elementelor descriptive.

În acelaşi timp, Genette crede că poate plasa pe această scară ce duce de la diegetic la mimetic diferite grade ale prezenţei naratorului: povestirea o presupune pe deplin în timp ce ficţiunea cea mai reuşită va fi cea în care aceasta atinge maximum de transparenţă, „mimesisul se defineşte printr-un maxim de informaţii şi un minimum de informator, iar diegesis prin raportul inversă”.

Această situaţie este desail de confuză şi paradoxală, totuşi, căci Genette opune, prin povestirea proustiana, un fel de dezminţire. Scena asfinţitului la Combray, de

exemplu, este de-o rară forţă mimetică. În acelaşi timp, însă, ea face apel la o mediatizare a personajului-martor, Marcel, care şi-o imaginează cu emoţia intensă a amintirii.

I. Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, 1986, p. 86.

2. Gerard Genette – *Figures III*, Le Seuil, 1972.

3. Gerard Genette, *Ibid.*, p. 187.

4.

Aşadar, se pare că în cele din urmă este dificil a se păstra o opoziţie clară între diegesis (povestirea pură a evenimentelor) şi mimesis în sensul de „povestire de cuvinte” sau chiar descriere.

2.2. Descriere

Spaţiul exterior

Conform butadei lui Roland Barthes, descrierile corespund paginilor pe care le poţi sări fără urmări grave1, ceea ce este adevărat căci descrierile sunt într-un sens un ornament gratuit, sau suport al unor cunoştinţe enciclopedice ce nu sunt utile în mod direct pentru înţelegerea textului (vezi p. 104 deosebirea făcută prin analiza structurală între motivele libere şi motivele asociate).

În tradiţia clasică, paragraful descriptiv este de fapt relativ autonom. De cele mai multe ori izolat prin spaţii albe, „tabloul” are o independenţă certă: pe plan genetic, el poate să fi fost conceput înainte sau după secvenţele narative între care este intercalat.

Acesta este cazul, de exemplu, fabricii de cherestea amănunţit descrisă de Stendhal în capitolul IV (*Un pere et unfils*/*Tată* şi fiu) în *Le Rouge et le Noir*. San Antonio, mereu gata să demonteze mecanismele producţiei de text, subliniază adesea artificiul acestui procedeu, precum în acest pasaj din *Qa ne’s invente pas*/*Aşa ceva* nu se inventează:

În sfârşit, marea sală a aparatului! Este prea somptuoasă, nu v-o descriu.

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, 1973.

Ce-aş câştiga, în fond? O satisfacţie de autor? De-acord. Da, e-adevărat. Sunt încă sensibil la asta. O să mi-o descriu numai mie, cu aurul ei, banii, luminile, purpurile, mătăsurile, statuile, obiectele damaschinate, maşinile, tablourile hinduse, uleiurile parfumate, petalele de trandafir ce se-aştern, pieile de pantere negre, toţi acei Buddha bosumflaţi, bronzurile bronzate, încrustaţiile de chtrouf, bodygrafii uriaşi, inhalatorii de acetilenă, înfocările testiculare născute moarte, colţii de alfabet morse, cuişoarele cu capete de nod, brocardurile de cerb lopătar. Ah da alerg să mi le descriu. Aşteptaţi-mă! O să vă povestesc o întâmplare nu tocmai nostimă ca să vă fac să aveţi răbdare.

San Antonio, *Qa ne's inventepas*, Fleuve noir

Astfel, descrierea pare să corespundă unui adevărat topos. De cele mai multe ori ea se supune unui ritual dublu, gramatical şi spaţial:

— Trecere la prezent sau la imperfect;

— Verbe ce exprimă starea;

— Structurarea spaţiului în jurul unui personaj central;

— Ierarhie scalară (profunzimea câmpului), din primul plan până la fundal. Panorama ce urmează, luată din *Une vie*, ilustrează faze de producere a descriptivului realist:

(Jeanne) se ridică şi, desculţă, cu braţele goale, numai în cămaşa ei de noapte lungă ce-i dădea aspectul unei fantome, traversă marea de lumină ce se revărsa pe podea, deschise fereastra şi privi.

Noaptea era atât de senină că se vedea ca în plină zi; şi tânăra fată recunoscu întreg acel ţinut îndrăgit cândva, în prima ei copilărie.

Mai întâi, în faţa ei, se-ntindea un gazon gălbui ca untul în lumina nocturnă; doi copaci uriaşi se înălţau în faţa castelului, un platan la nord şi un tei la sud. Chiar la capătul marii întinderi de iarbă, o pădurice făcută din tufişuri mărginea acest domeniu apărat de furtunile din

larg prin cinci rânduri de ulmi străvechi, răsuciţi, jupuiţi, tăiaţi în pantă, ca un acoperiş, de vântul mereu dezlănţuit ce venea dinspre mare. Acest soi de parc era mărginit pe stânga şi pe dreapta de lungi alei cu plopi nemăsuraţi, numiţi *peuples* în Normandia, ce despărţeau reşedinţa stăpânilor de cele două ferme învecinate ocupate una de familia Couillard şi cealaltă de familia Martin.

Guy de Maupassant, *Une vie*, cap. I

Se poate observa aici importanţa privirii, schimbarea timpurilor verbale, etajarea planurilor marcată prin alineate. Focalizarea, centrată la început asupra lui Jeanne, se face apoi asupra spectacolului pe care îl vede ea. În acest fragment descriptiv, din obiect analizat de un autor abstract personajul devine subiect ce observă. Trecerea de la naraţiune la descriere poate fi deci analizată prin prisma punctelor de vedere şi, în mod paradoxal, spaţiul exterior este aici interiorizat: tehnica realismului subiectiv îl transformă în imagine mentală. Este cu totul altceva decât lunga descriere a *faubourgului* Saint-Jacques şi a pensiunii Vauquer ce servesc drept cadru pentru tragedia familială ce se va derula în *Le Pere Goriot*. Maupassant prezintă peisajul prin intermediul unei sensibilităţi; Balzac „instalează un decor” în care îşi situează personajele.

Funcţiile descrierii

Se vede clar că descrierea nu serveşte doar pentru a „arăta” realul. Ea descrie în mai mică măsură lumea vizibilă decât dă informaţii despre spaţiul interior. Semnificaţia sa este atât contextuală, cât şi referenţială. Este bine ştiut că numeroasele apariţii ale Parisului în *L’Education sentimentale* nu au drept scop să informeze cititorul asupra capitalei Franţei. Aceste apariţii corespund stărilor sufleteşti ale lui Frederic exprimându-le printr-un fel de proiecţie.

Aceeaşi întrebuinţare a descrierii la Bernanos cu orizonturile pustii ale câmpurilor din Picardia sau la Mauriac cu vuietul vântului în pădurea din Landes. Peisajul

parcă reflectă neliniştea abatelui Donissan, ori singurătatea Theresei Desqueyroux. Aceeaşi voinţă simbolică pare să fie şi în *Le livre des fuites* de exemplu. Dar aici semnificaţia este greu de precizat. Când a ales să multiplice subiectele, să generalizeze parataxa, să banalizeze insignifiantul, a vrut oare Le Clezio să descompună universul, să facă o reificare a personajelor sau să deconstruiască descrierea nelăsând să subziste decât o impresie de absurd?

În hol, lumina este perfect albă, repercutată de sute de oglinzi. În apropierea intrării principale se află un ceas electric. Pe panoul lui de formă pătrată, mici jaluzele se întorc rapid, înlocuindu-şi cu regularitate cifrele:

15 05
15 06
15 07
15 08
15 09
15 10
15 11 Glasuri de femei ce vorbesc foarte aproape de microfoane spun lucruri lipsite de importanţă. Aşezaţi pe banchete de piele, aşteaptă oameni…

J.M.G. Le Clezio, *Le Livre des fuites*, ed. Gallimard

Ambiguităţile prezentului

Valorile prezentului sunt multiple. Acest timp poate tot atât de bine să exprime trecutul (prezentul naraţiunii) ca şi atemporalul (prezentul gnomic). În calitate de definiţie, descrierea recurge la prezent: „un fierăstrău de apă este alcătuit dintr-un hangar pe malul unui pârâu. Acoperişul este susţinut de o şarpantă ce se sprijină pe patru stâlpi groşi de lemn…” (Stendhal). Pe de altă parte, romanul modern tinde să sistematizeze folosirea prezentului, ştergând astfel distincţia clasică povestire/descriere care în parte se baza pe o opoziţie temporală. Fragmentul de mai jos este împrumutat din Simone de Beauvoir.

E un octombrie excepţional, spune Gisele Dufrene; ei

sunt de acord, zâmbesc, o căldură de vară se revarsă din cerul gri-albăstrui.

Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, ed. Gallunard.

Fără îndoială că după transformare, s-ar putea scrie:

„Este un octombrie excepţional, *spuse* (la perfectul simplu) Gisele Dufrene: ei *fură de acord*, *zâmbiră* (sau *zâmbeau*?), o căldură de vară se revărsa din cerul gri-albăstrui”.

Jocul punctelor de vedere este perceptibil, ca şi împărţirea subiect/obiect, povestire pură şi descriere.

Dimpotrivă, cum să fie interpretat prezentul din acest început la „La Plagev Plaja de Robbe-Grillet?

Trei copii merg de-a lungul unei plaje. Înaintează unul lângă altul, ţinându-se de mână. Sunt aproape de aceeaşi înălţime şi, fără îndoială, de aceeaşi vârstă: cam doisprezece ani. Totuşi cel din mijloc este un pic mai mic ca ceilalţi.

Alain Robbe-Grillet, „La Plage” în *Instantanes*, ed. de Mânuit.

Însemnele descrierii se îmbină cu verbele de acţiune, caracteristici ale povestirii evenimentelor: conform titlului culegerii, textul pare să fixeze pentru eternitate o imagine pe care o descrie (sau istoriseşte). Timpul folosit, apropiat de cel pe care l-am putea întâlni într-un scenariu de film, are valoarea unui prezent căruia este posibil să i se dea calificativul de *scenic*.

Personajele

Studiul portretelor nu diferă în sine de cel al descrierilor. Vom nota că, în ceea ce priveşte prezentarea exterioară a personajelor, nu există o particularitate semiologică. Jules Verne, de exemplu, schiţează portretul eroilor săi şi descrie obiectele cu acelaşi aplomb:

Impey Barbicane era un bărbat de patruzeci de ani, calm, rece, auster, cu un spirit eminamente serios şi taciturn; exact ca un cronometru, de-un temperament ce rezistă la orice, un caracter neclintit; puţin cavaleresc,

totuşi aventuros, însă aducând idei practice până şi în actele sale cele mai îndrăzneţe; prin excelenţă omul din Noua Anglie, colonizatorul nordist.

Jules Verne, *De la terre à la lune*

Cât despre prinţesa de Clèves, are un aspect ce coincide total cu fiinţa ei: „Apăru atunci la curte o frumuseţe care atrase privirile tuturor”. Pluralitatea punctelor de vedere atestă obiectivitatea aserţiunii. Povestirea proustiană nu afişează aceeaşi siguranţă ca aceea a doamnei de La Fayette. În *Un amour de Swann*/*O* iubire a lui Swann, Odette nu pare a avea un caracter al ei. Ea este pe rând o „fiinţă bună” sau o „femeie întreţinută” după cum Swann o doreşte şi o idealizează sau se înstrăinează de ea. Acest subiectivism al privirii va fi condamnat de Sartre în numele fenomenologiei. Să-i recunoaştem totuşi meritul de a fi pus în lumină faptul că nici caracterizarea personajelor şi nici descrierea spaţiului nu se pot face independent de o conştiinţă care să sesizeze şi o interacţiune între eu şi lume.

Dar chiar dacă portretul nu este altceva decât o descriere, personajul nu se va reduce la această viziune superficială. Trăsăturile constitutive ale personajului romanului fac apel la repere intrinsece şi extrinsece aparţinând mai multor niveluri narative, descriptive sau discursive. Le-am putea rezuma după cum urmează:

PORTRET	POVESTIRE	DIALOG	MONOLOG
subiectiv aut obiografic	ceea ce face personajul	ceea ce spune personajul; cum o spune (intr	ce ea ce gândeşte pe rsonajul

	oducătoare de dialog)

descrierea exterioară incidenţa punctelor de vedere:

narator personaj-martor

Acest tablou care are în vedere caracteristicile fizice şi psihologice ale personajului trebuie completat cu studiul rolurilor în economia povestirii: actant sau individ cu propria sa personalitate, personajul se defineşte în cadrul unui sistem şi-şi datorează o parte din originalitate caracteristicilor sale contrastante.

2.3 – Discursul în roman, discursul apare sub forme variate şi la niveluri eterogene ceea ce face ca studierea sa să fie foarte delicată. Din punct de vedere formal, discursul se manifestă prin semnele locutive ale vorbirii personale. În afara dialogurilor, care vor fi studiate mai jos, enunţătorul poate fi:

— Personajul însuşi (autobiografie);

— Naratorul (roman la persoana a treia cu intruziunea „autorului”);

— Un al doilea narator (povestire intercalată);

— O persoană abstractă ce produce textul dat drept povestire (*La Curee*, *L’Oeuvre au* «oz r/Goana după câştig, Opera în negru) sau ca „discurs imediat” (*Amants*, *heureux* aman/s/îndrăgostiţi, fericiţi îndrăgostiţi, de Valéry Larbaud; *Le Planetarium* – Planetariul de Nathalie Sarraute).

Discursul ideologic este deosebit de copleşitor la Balzac atunci când acesta descrie modul de funcţionare a societăţii sau îşi expune teoriile politice: „Ceea ce numim în Franţa *faubourg* Saint-Germain nu este niciun cartier, nicio sectă, nicio instituţie… (*La Duchesse de Langeais*/ Ducesa de Langeais)”. Stendhal este şi mai prezent în enunţul romanesc. Nu se opreşte să emită judecăţi asupra personajelor: „Cum intenţionăm să nu flatăm pe nimeni, nu vom nega că d-na de Renal, care avea o piele superbă, îşi alegea rochii care lăsau braţele şi pieptul foarte

descoperite. Era foarte bine făcută şi acest mod de a se îmbrăca îi venea de minune” (*Le Rouge et le Noir*, cap. VIII, *Petits evenimente*/*Mici* evenimente).

Începând cu Flaubert, se pare că autorul îşi interzice orice intervenţie în calitate de enunţător: cedează locul întâmplării povestite şi lasă să vorbească personajele sau faptele (vezi opoziţia povestire/discurs şi postulatele realismului, p. 80). În cazul memorialistului, existenţa sa în calitate de subiect participând la acţiune garantează autenticitatea acesteia. Mişcarea romancierului realist este inversă: pentru el contează numai obiectul, experienţa observată. Refuzând orice luare de poziţie pornind de la un sistem de valori, el se mulţumeşte cu o redare imparţială a faptelor: importanţa discursului este invers proporţională cu cea a povestirii. Vrea asta să însemne că gândul autorului dispare când se atenuează prezenţa sa efectivă? Paradoxul enunţului realist constă în identificarea obiectivităţii cu convenţiile unui cod narativ în care autorul, deşi total invizibil, nu este niciodată absent. El se ascunde în spatele personajelor, trage sforile povestirii, transpare prin segmentele de text ce poartă însemnele locutive ale distanţării ironice, deprecierii sau, dimpotrivă, ale exaltării. Orice „ecart” stilistic subînţelege prezenţa unei voci anume, concură la distribuirea de indicii ce permit recunoaşterea personajelor purtătoare de mesaj şi, în final, a tezelor implicit vehiculate de enunţul romanesc.

Prins într-o furtună pe ruta aeriană din Chile, avionul lui Fabien, încărcat cu poşta din Patagonia, s-a sfărâmat. La sol alţi piloţi, camarazii săi, vor continua misiunea:

— Fabien a dispărut

Vorbiră puţin despre asta. O uriaşă fraternitate le ţinea loc de fraze.

Antoine de Saint-Exupéry, *Voi de nuit*, cap. XXII, ed. Gallimard

Acest scurt fragment se compune dintr-un dialog întrerupt (asupra răspunsului apasă, evident, tabuul legat de evocarea morţii), dintr-o sintagmă narativă (Ia perfectul

simplu şi dintr-o secvenţă la imperfect care corespunde fără îndoială discursului autorului. Scurtimea relatării, replica eludată, laconismul sentinţei morale sunt puse în slujba unei emoţii stăpânite şi traduc o prietenie discretă, dar „bărbătească”. Tonul şi structura discursului apar în acelaşi timp ca o consecinţă firească a situaţiei dar şi ca justificarea ei etică. În funcţie de faptul dacă aderăm sau nu la umanismul lui Saint-Exupéry, vom vedea aici o motivaţie pseudoobiectivă sau un curajos elogiu al acţiunii.

2.4. Vorbirea

O pluritate de voci în *Les Liaisons dangereuses*/*Legături* periculoase se exprimă pe rând vicontele de Valmont, marchiza de Merteuil, preşedinta de Tourvel, Cecile Volanges, fiecare cu caracteristicile proprii. Laclos dă cuvântul viciului şi virtuţii, tinerilor şi bătrânilor desfrânaţi, femeilor şi bărbaţilor: romanul epistolar apare aici ca un loc de convergenţă a mai multor indivizi legaţi printr-o dorinţă comună-libertinajul, de care se apără sau pe care cred că îl stăpânesc.

În *La Comedie humaine*, stilul este – fără îndoială – mai puţin cel al autorului şi mai mult al fiecărui personaj. Apartenenţa socială, dar şi caracterul individual, transpar în nivelul limbii, ticurile, obiceiurile verbale, ritmul, pronunţia fiecăruia dintre personaje.

Romanele lui Flaubert au putut părea o încâlceală de stereotipii care şi-au găsit punctul culminant în magnifica orchestrare din *Bouvard et Pecuchet*/*Bouvaid* şi Pecuchet; ideile emise de protagonişti nu sunt altceva decât o culegere de clişee lingvistice, de cuvinte – individuale sau colective – deturnate de la contextul lor. În scena de la Comices (*Madame Bovary*) vânzarea la licitaţie a vitelor serveşte de contrapunct gângurelii între Emma şi Rodolphe, duetul amoros şi comerţul cu carne se pun reciproc în lumină (sau în umbră?) …

Tehnicile simultane dau, evident, o nouă dimensiune romanului secolului al XX-lea. Acesta va coincide fie cu elanul entuziast al unei viziuni planetare (unanimism), fie

cu descrierea pesimistă a incomunicabilităţii: se pare că inflaţiei verbale i se răspunde cu o izolare crescândă a individului. Jules Romains, Saint-Exupéry, Céline, Malraux (dar şi mai mult, Dos Passos sau Doblin) reflectă fiecare în felul său neliniştea pe care o trezeşte în omul modern proliferarea anarhică a informaţiilor. Căzută din cer, o multitudine de voci venite de la emiţători anonimi pare să-l copleşească.

Conceptul de *plurilingvism* îl datorăm în parte lui Mikhail Bakhtine care a analizat în amănunţime expresia „opinie publică”. Manifestare istorico-literară a unui metisaj cultural, romanul va fi încă de la început punctul de întâlnire al mai multor dialecte, al unor discursuri multiple perceptibile încă din farsa rabelaisiană sau din romanul umoristic englez. Vom observa că până şi într-un roman de factură foarte clasică, aşa cum este *La Peste*/*Ciuma*, limba nu este întru totul cea literară: Camus pastişează pe rând jargonul medical, vorbirea fără logică a autorităţilor din prefecturi, presa de senzaţie, proza administraţiei locale, retorica judiciară sau ecleziastică. Singur Bernard Rieux (care *in extremis* se va dovedi autorul acestei cronici) scapă limbii de lemn.

Dialogul

Dialogul serveşte reprezentării directe a cuvântului. El poate fi teatral, ca în *Jean Barois* de Roger Martin du Gard, ţinând mai mult de studiul dramaturgiei decât de cel al formelor narative. De cele mai multe ori, dialogul apare în roman ca un „gen înserat”. Izolat prin semne tipografice, el este inserat în povestire sau poate, ca la fraţii Goncourt, să servească pentru introducerea acesteia.

În general se disting trei modalităţi de reproducere a cuvintelor personajelor.

— Stilul direct:

— Ei, hai, muierceo. Ai prefera să fii gelos fără motiv sau să fii încornorat fără s-o ştii?

— N-aş vrea să fiu niciuna nici alta, răspunse Panurge. Dar dacă într-o zi mi s-ar spune că sunt, aş pune

lucrurile la punct, căci altfel n-ar mai fi bastoane pe lume.

Rabelais, *Le Tiers livre*, cap. 28: „Comment Frère Jean reconforte Panurge au suget de son apprehension du cocuage”.

— Stilul indirect:

Începu iarăşi să spună că-l căuta pe un anume Giuseppe.

Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, IX, ed. Gallimard

— Stilul indirect liber:

Apoi ea îmi împărtăşi starea socială a părinţilor ei, posibilităţile lor, caracterul lor, care erau ultimele daruri pe care i le oferiseră. Apoi veni un iubit pe care îl avea, un băiat frumos, foarte bine făcut; şi apoi am plecat să ne plimbăm împreună.

Marivaux, *La Vie de Matianne*, Partea întâi

Aceste deosebiri se bazează pe semne formale, tipografice sau gramaticale. Stilul direct necesită verbe introductive care se pierd în timpul povestirii (explică el, zise el) şi fuzionează cu descrierea (spune el suspinând; murmură ea). Din respect pentru logica gramaticală, aceste verbe putând suporta o transformare în stilul indirect, ele trebuie să fie tranzitive (ceea ce teoretic exclude „suspină ea”). Stilul indirect liber se confundă cu naraţiunea. Discursul narativizat este, aşa cum o indică şi numele, total integrat în povestire: în *Madame Bovary*, „Nu aveţi dreptate, spuse gazda, este un om de treabă” devine: „Gazda luă apărarea parohului său”.1 Numai conţinutul semantic permite să se facă reperarea discurs/povestire.

Să mai adăugăm că moda tinde ca în prezent să înlăture, printre atâtea alte frontiere, limita ce separă vorbirea simulată a personajelor – dar dată drept reală, mimetică – şi povestea ieşită din imaginaţie – deci fictivă – unui emiţător virtual: autorul însuşi sau un narator-releu. Suprimarea ghilimelelor sau a cratimelor, refuzul alineatelor distrug izolarea dialogului. Dintr-o preocupare de inovare se încearcă uneori recursul de alte semne (tipo)

grafice, cum este cazul în pasajul ce urmează, luat din Muriel Cerf:

1. Citat de Gerard Genette în *Nouveau discours du recit*, Le Seuil, 1983, p. 40.

Plot ştergea tabla izbind zdravăn cu buretele uscat ceea ce-l făcu în cele din urmă să scârţâie, crrr, PLOT IMBECILULE NU TE-AI PUTUT DUCE SĂ UZI BURETELE, urlă Benazouli cu dinţii strepeziţi şi vezica răscolită de repulsie.

Muriel Cerf, *Les Rois et les voleurs*, ed. du Mercure de France

Gândirea

Deosebirea între dialog şi monolog este de cele mai multe ori lexicală şi nu depinde decât de verbul introductiv, monologul interior, ca şi *aparte-ul* în teatru, fiind în mod convenţional calchiat după discursul oral:

Nu-i rea, tanti Estelle, se gândi ea. Dar m-a făcut să sufăr. Rochia asta… cum mi-a spus-o!… Dumnezeule, consideră că-i normal…

Emile Henriot, *Aride Brun ou les vertus bourgeoises*

Astfel ceea ce s-a numit „curent de conştiinţă” în anii ’20, apoi subconversaţie cu Noul Roman şi Nathalie Sarraute sau Beckett, gândire preconştientă la Michel Butor (utilizând în *La Modification*/*Renunţarea* la persoana a doua pentru a descrie „însăşi naşterea limbajului sau a unui limbaj”) depinde mai mult de problematica punctelor de vedere (vezi cap. 6) şi mai ales de folosirea prezentului „scenic” sau simultan (vezi mai sus) şi mai puţin de monologul propriu-zis. Studiile foarte pertinente ale lui Gerard Genette (*Figures* III /Figuri III şi *Nouveau discours du recit*/*Noul* discurs al povestirii) şi Dorrit Cohn (*La Transparence intérieure*/*Transparenţa*. lăuntrică) aruncă toată lumina dorită asupra acestui subiect, adică multiplică întrebări legitime. *La Chute*/*CMerea* de Camus este un monolog interior cu dedublarea personalităţii lui

Jean-Baptiste Clamence adresându-se unui interlocutor inexistent (într-o măsură asemănător cu

Rousseau juge de Jean-Jacques/ Rousseau judecător al lui Jean Jacques) sau un adevărat dialog, dar cu un ascultător mut? Pe scurt, această „povestire” (căci aşa o intitulează Camus) aparţine modului narativ sau discursului imediat

În pasajul care urmează, monologul interior este intercalat într-o povestire cadru la persoana întâi care poate că nu este ea însăşi decât un lung solilocviu:

Aşadar nu mai eram decât între noi? Unii în spatele celorlalţi? Muzica s-a oprit. „Pe scurt ce mi-am spus când am văzut ce întorsătură caraghioasă iau lucrurile? Trebuie luat totul de la capăt!” Urma să plec. Dar era prea târziu! închiseseră încetişor uşa după noi civilii. Eram terminaţi, ca şobolanii.

Céline, *Voyage au bout de la nuit*, ed. Gallimard

Alte sisteme stilistice: utilizarea frazelor nominale, a verbelor la infinitiv, a rupturilor în construcţie, a frazelor în suspensie. Este tehnica iniţiată de *Édouard Dujardint Les Lauriers sont coupes*/*Lauvii* sunt tăiaţi) şi foarte bine analizată în *Le Monologue intérieur*/*Monologul* interior:

„Un personaj îşi exprimă gândurile cele mai intime, cele mai aproape de inconştient, anterior oricărei organizări logice; adică în starea sa născândă, prin fraze directe reduse la minimum sintactic, astfel încât să dea impresia de „*prim vetâit*» „(E. Dujardin, Le Monologue intérieur, ed. Messein, 193D

Ce să spunem, în sfârşit, de recitativul liric al Margueritei Duras şi de multiplele variaţii, de la *Hiroshima* la *L'Amant*, pe tema discursului amoros, voce din *off*, cosubstanţială cu descrierea progresivă din povestire?

Vocea care vorbeşte aici este cea, scrisă, din carte. Voce oarbă. Fără chip.

Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, ed. Gallimard

Se pare că omogenitatea discursivă a romanului modern, emanaţie a unei voci abstracte, se substituie eterogenităţii narative izvorâte din „satira” antică. Pe de-o

parte scrieri scurte ca naraţiunile-descrierile lui Colette (*Les Vrilles de la* vigne (Cârceii de viţă de vie), *Les Petites Proses*/*Mici* proze ale lui Michel Tournier; pe de altă parte, fluxul unui discurs imediat neîntrerupt (*Eden*, *Eden*, *Eden*/*Eden*, Eden, Eden de Guyotat, *Le Pare*/*Parcul* de Philippe Sollers): romanul apare tot mai mult ca un text ce scapă decupajului metodic elaborat pe bazele romanescului figurativ al cărui apogeu a fost marcat de secolul al XIX-lea.

3. LECTURI PSIHO- ŞI SOCIOLOGICE

Ar fi o iluzie să credem că oricărui text – romanesc sau nu – i s-ar putea aplica indiferent ce grilă de lectură: estetică, antropologică, istoricistă, pragmatică, sociologică, psihologică, psihanalitică etc. Mitul unei *lecturi multiple* n-ar servi decât pentru a justifica nelimitata pluralitate a interpretărilor fără să fie permis a i se contesta principiile sau a i se valida rezultatele. Orice discurs critic, întemeiat pe o axiomatică şi separat artificial de un domeniu ştiinţific precis, n-ar putea decât să se lipsească în mod arbitrar de o operă – sau de autorul ei. Atunci, revenirea la ceaţa explicaţiilor impresioniste ar fi inevitabilă, ca şi prinderea în cercul hermeneuticii, practici literare de mult timp relevate ca supravieţuitoare sterile ale unei parafraze mondene sau ale unei gândiri contrare rigorii ştiinţifice.

Problemele pe care le ridică abordarea modernă a textelor – „textanalize”, dacă e să reţinem cuvântul folosit de Bellemin Noel1 –, mai ales în domeniile psihologice şi sociologice care îşi împrumută o parte din conceptele lor din teorii şi practici extra-literare, vor consta tocmai în elaborarea unor metode conştiente de ambiţiile lor şi coerente cu obiectul pe care îşi propun să-l studieze. Prima întrebare: care este exact ansamblul de valori, sistemele de referinţă la care se raportează romanul?

3.1. Romanul şi modelele sale ştiinţifice

Este suficient să citim declaraţiile romancierilor din secolul al XIX-lea pentru a vedea ce datorează un Balzac,

un Flaubert sau un Zola disciplinelor-far ale timpului lor: istoria, ştiinţele naturii, medicina etc. *Romanul de moravuri* este în sine o acţiune de descriere socială; *romanul de analiză* – un inventar de sentimente normale sau teratologice. Psihologia acceptată cel mai ades, cu stereo-tipiile sale, repartiţia tradiţională a rolurilor sociale şi a comportamentelor, serveşte drept cadru pentru cea mai mare parte a romanelor realiste şi le asigură coerenţa. Prerogativele burgheze, ierarhia sexelor, raporturile de dominare asigură verosimilitatea intrigii şi ţin loc de psihologie, dacă se poate avansa acest neologism: logica pasiunilor, a conflictelor, a obişnuinţelor în sânul unei comunităţi date.

Astfel, *Madame Bovary* se înscrie într-un ansamblu de prejudecăţi – sau de convingeri colective – după care o tânără are spiritul prea fragil pentru a rezista seducţiei lecturii, imaginaţia unei femei inactive se exaltă cu uşurinţă

I. Jean Bellemin Noel, *Psychanalyse et literature*, PUF, 1983, p. 103.

În singurătate, adulterul este un simptom de perversiune tipic feminin… Aşadar, romanul lui Flaubert pune în scenă (pornind de la un fapt divers) un caz clinic „bovarysmul”, şi răscoleşte întrebările, pe larg dezbătute de opinia publică, referitoare la educaţia fetelor, alegerea soţului, trândăvia provincială. Descrierea sufletului uman propusă de el şochează prin imoralitate şi provoacă un proces, sau seduce prin amoralitate şi fascinează avangardele.1 Asta nu face ca romanul să fie mai puţin o reflectare tehnică asupra statutului moral al femeii din secolul al XIX-lea şi se poate citi ca o ilustrare a unei probleme etice sau ca o parabolă a unui caz patologic.

Ar fi inutil să îngrămădim exemplele. Se ştie că voga romanului medieval coincide cu gustul pentru reconstituiri istorice până şi în arhitectură. Théophile Gautier scrie *Le Roman de la* momfe/Romanul mumiei într-un timp când egiptomania era însoţită de descoperiri arheologice al

căror interes ştiinţific este incontestabil. Balzac însuşi se inspiră rând pe rând din teoriile iluministe (Saint-Martin, Swendeborg), din determinismul transformist (Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier), din „fizionomia” lui Lavater şi construieşte o operă în care consideraţiile geografice, economice, politice2 prefigurează cercetările celor mai minuţioşi etnologi.

În zilele noastre sunt numeroşi romancieri care se recunosc datori atât faţă de ştiinţele exacte cât şi faţă de ştiinţele umaniste: behaviorsimul (comportamentismul), scrierea automată nu au devenit practici literare decât după ce fuseseră concepte medicale. Pierre Guyotat, de exemplu, îşi comentează propria carte, *Eden*, *Eden*, *Eden*/*Eden*.

1. Mai ales Baudelaire şi critica sa la *Madame Bovary* în *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, pp. 47 şi următoarele.

2. Vezi de exemplu analiza geopolitică a lui d’Angoulême la începutul de la *Illusionsperdues*.

3.

Eden, Eden – care a putut să apară în ochii detractorilor săi drept o insuportabilă îngrămădire de scene pornografice – insistând asupra dublului mesaj filosofic cu care este investită: unul de ordin individual (refularea sexuală), celălalt de ordin colectiv (lupta de clasă). „Inconştientul vorbeşte; trebuie să se vadă că sunt marxist în *organizarea* acestei cărţi. După părerea mea, *Eden* nu permite interpretări reacţionare sau anarhiste, căci textul este prezent, foarte coerent, foarte riguros. Şi un text care integrează simultan sexul, scriitura, politica, nu poate fi «recuperat» în numele unuia sau altuia din aceşti termeni, cu alte cuvinte mutilat, fără urmări grave”.

1 Este neîndoielnic că romanul se nutreşte cu contribuţii din ştiinţă, cultură printre altele. Cum alimentează la rândul ei ştiinţa discursul critic asupra romanului?

3.2. Ştiinţele umaniste şi romanul

Arta în general, nu numai faptul literar, a putut

suscita, din aceleaşi motive ca şi celelalte producţii culturale ale omului, interesante studii de ordin psihologic (*L'Art et l'âme*/*Arta*. şi sufletul de René Huyghe, de exemplu), sociologic (*Peinture et société*/*Pictură* şi societate de Pierre Francastel) sau psihanalitice: *Eseurile de psihanaliză aplicată* ale lui Freud au deschis calea spre cercetări stimulatorii cum sunt cele ale lui jung (*L'Homme et ses symboles*/ Omul şi simbolurile sale) sau Bettelheim (*Psychanalyse des contes de* /ees/Psihanaliza basmelor). Numeroase monografii, tot atât de bogate pe cât de variate, au drept câmp de investigaţie domenii foarte precise cum sunt percepţia unei povestiri în funcţie de educaţia destinatarului (catolic sau protestant, de exemplu) sau, la capătul opus, difuzia

1. Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, Gallimard, 1972, p. 58.

materială a „operei de spirit". Este ceea ce studiază *biblio-metria* pornind de la indicii foarte diverse: depozitul legal, datele sindicatului editurii sau cifrele de vânzare comunicate de librari1. Proliferarea sondajelor şi progresele constane ale ştiinţei statisticii vor desăvârşi cu certitudine procedee dintre care unele rămân încă intuitive, empirice sau pur teoretice.

Oricare ar fi diferenţele dintre ele, aceste abordări ale fenomenului literar au toate un punct comun: ele se situează la *periferia literarităţii lor şi* se interesează iie de emiţător (unic sau colectiv), fie de receptor (individual sau instituţie), fie de mesaj luat ca enunţ mitic relevant indiferent de unde provine, din teatru (Oedip), din literatura orală (poveştile populare) sau din transpunerea sa într-un cod iconografic (aventurile lui Ulise în benzi desenate, spre exemplu). Apartenenţa genrologică a enunţului (roman fantastic, autobiografie...), caracteristicile proprii (stilul), în sfârşit, actul enunţării (modalităţile narative alese) sunt estompate în favoarea unei parafraze, a unui rezumat sau a unui decupaj în secvenţe, al căror scop este extragerea unui ansamblu de

funcţii recurente ce vor fi interpretate, la alegere, ca structura profundă sau matricea arhetipală a povestirii pe care nu o mai respectă întocmai.

În acest punct, sociologic şi psihologic, se întâlnesc şi va fi greu de spus dacă abordarea semiologică a lui Roland Barthes analizele structurale ale lui Lévi-Strauss sau decodificarea ideologică făcută de Lucien Goldmann ţin de o ambiţie psihanalitică, de o exegeză marxistă sau de o simplă preocupare moralizatoare: în orice caz.

1. Ne vom referi mai ales la lucrările lui Robert Escarpit (*Le Littéraire et le social*, Flaminarion, 1976) sau, dacă preferaţi vastele sinteze istorico-filozofice, la *Cours de mediologie general*, (Gallimard, 1991) de Regis Debray.

ţesătura romanescă, redusă la o structură „semnificativă” sau la un sistem de semnificaţii, serveşte drept pretext pentru un studiu orientat prin filtrul de lectură la care comentatorul se referă implicit. În fond, ce justifică interesul analizei pentru povestirea romanescă? Poate fi vorba fie de aspectul său realist – reflectare a unei societăţi, a unei mentalităţi sau a unei infrastructuri economice date; fie de o imaginară punere în scenă – unde se trădează fantasmele nemărturisite, manifestările secrete ale unui inconştient personal şi colectiv: naraţiunea ca reprezentare involuntară, indirectă şi totuşi fidelă a unei realităţi pe care o dezvăluie în întregime, încercând s-o ascundă după masca fabulei.

3.3. Spusul, ne-spusul, inter/spusul

Conţinut manifest şi conţinut latent

Enunţul romanesc (ceea ce spune romanul) poate fi considerat drept locul pentru un dublu discurs: unul de tip pur informativ, noţional; celălalt, care împrumută poveştii seducţiile imaginarului, va fi exclusiv narativ. Studiul fiecăruia din aceste registre corespunde unei orientări specifice. În timp ce *analiza conţinutului* încearcă să reţină doar elementele pertinente la nivelul ideilor şi nu se abţine să citească printre rânduri pentru a descoperi o semnificaţie profundă (ce *vrea* să spună textul?),

dimpotrivă, *analiza structurală* consideră esenţială logica povestirii. Pentru etnografi, ca şi pentru cei care au fost numiţi formaliştii ruşi, precum şi pentru orice tentativă de analiză documentară, mecanizată sau informatizată, a unui corpus narativ, nu contează decât acţiunile sau, după terminologia lui Propp (vezi p. 96), funcţiile. Printre primii, Lévi-Strauss a crezut că poate observa că:

„Substanţa mitului nu se găseşte nici în stil, nici în modalitatea de a nara, nici în sintaxă, ci în întâmplarea ce este relatată „*x*.

Tot astfel, romanul pare să ofere în acelaşi timp un discurs de suprafaţă (sau sens manifest) şi un conţinut latent (sau sens profund) de unde putem deja remarca faptul că pentru unii el se identifică cu nucleul său semantic (La Fontaine spunea: „O morală goală plictiseşte; povestea face ca preceptul să se transmită odată cu ea!), iar pentru ceilalţi cu structura sa narativă, diegetică sau actanţială.

Conotaţiile

Este adevărat că ceea ce este cel mai important – în roman ca şi în limbă – se situează în golurile textului, în ceea ce nu este spus, în implicit, în ce este presupus sau, într-un mod şi mai vag, la nivelul conotaţiilor? Inspirându-se din lingvistul danez Hielmslev, Barthes a încercat să definească această noţiune2 într-un mod riguros şi în acelaşi timp valabil pentru orice sistem de semne, verbale sau iconografice. Ceea ce ar reprezenta procesul cognitiv ar fi un *semnificat metaforic*, un semnificat secund al cărui semnificant nu este altul decât semnificatul primar, obişnuit, al *sensului denotat de cuvânt*. îmbinarea semnelor ar fi următoarea:

sens denotativ:

conotaţie

Acest subterfugiu nu este pe deplin satisfăcător căci el face apel la un fel de competenţă simbolică ce ar

1. Claude Levi-Stkauss, *Anthropologie structurale*, Pion, 1958, p. 232.

2. Rolaxd Barthes, *Elements de semiologie*, *Communications*, nr. 4, 1964; Mythologies, Le Seuil, 1970.

3.

presupune pe de o parte posibilitatea existenţei unui repertoriu de sensuri conotate aşa cum există un inventar al denotaţiilor (lexicul), iar pe de altă parte, conotaţiile să fie identice pentru receptor şi emiţător. Or, arta este prin însăşi natura ei polisemică.

Dacă aceste conotaţii sunt univoce, ele se confundă cu sensurile figurate, trecute în limbă; dacă rămân ambigue, echivoce, plurivalente, ele ţin de subiectivism şi vin dintr-un sistem de interpretare lipsit de cod: ele ar fi prost definite, insesizabile, „eraticevintermitente.

Mituri personale şi aparat ideologic

Există oare şi alte punţi care să permită să străbatem spaţiul ce separă faptul literar de faptul simbolic şi în felul acesta să decodificăm ceea ce textul nu reuşeşte să spună direct, lăsând însă să transpară, voit sau nu, „printre rânduri”?

Psihocritica lui Charles Mauron adaugă fineţii analizei o remarcabilă grijă pentru rigoarea metodologică.1 Tehnica sa constă în a releva, în totalitatea operei unui autor dat, „o reţea de imagini constante”. Acestea sunt, fără îndoială, conştiente, dar revelator este gândul ce înnoadă aceste metafore şi de aceea organizarea inconştientă nu poate să apară decât graţie suprapunerii situaţiilor dramatice, repetării câmpurilor lexicale sau recurenţei fenomenelor stilistice. Punerea în serie textuală permite astfel decelarea nucleului nevrotic producător de sens: ceea ce este interzis se dezvăluie prin intermediul intertextualităţii.

Preocupările epistemologice par a fi mai puţin restrictive în cadrul *sociocriticii*. La Lucien Goldmann, de exemplu, aceasta se bazează pe ipoteza că „structuralismul genetic” va fi în situaţia favorabilă de a valida, prin căutarea unor exemple direcţionate în sensul teoriei, că:

1. Charles Mauron, *Des metaphores obsedantes au mythe personnel*, Coiti, 1963.

„Caracterul colectiv al creaţiei literare provine din faptul că structurile universului operei sunt omologe cu structurile mentale ale anumitor grupuri sociale sau în relaţie clară cu acestea, în timp ce în planul conţinutului, adică al creării universului imaginar, impus de aceste structuri, scriitorul are o libertate totală1.

Principiul clar mărturisit este cel al unei *omologiimtie* suprastructurile culturale şi infrastructurile socio-economice sau politice: astfel, romanul ar fi una din formele de înregistrare imaginară a realităţii sociale sau instituţionale, adică unul din aparatele ideologice ale statului.

„Dar aceste reprezentări nu au, de cele mai multe ori, nimic în comun cu «conştiinţa»: în cea mai mare parte a timpului ele sunt imagini, uneori concepte; dar pentru imensa majoritate a oamenilor – ele se impun ca structuri, fără să treacă prin «conştiinţa» acestora2.

„Noţiunea de omologie, oricât de roborativă ar fi ea, dacă suscită întrebări fecunde cu privire la relaţia roman-societate, riscă totuşi să rămână destul de neclară. Este vorba de o relaţie de asemănare, de cauzalitate sau despre o simplă coincidenţă? Fie se afirmă că există o adecvare totală a structurilor logico-semantice observate în povestiri cu cele ale grupelor etno-culturale unde se petrec aceste povestiri, fie se încearcă a se stabili un raport între problematica sistemului ideologic şi celelalte problematici care vor face apel la o lectură specifică a textului narativ ca atare.

Segmentarea textului

Lingviştii se servesc de bine de rău de *cuvânt* drept cea mai mică unitate de semnificaţie. În calitate de semn verbal, cuvântul are un semnificat şi un semnificant. Poate această noţiune să fie extinsă la unităţi mai vaste de

1. Lucie. În Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, „Idées”, Gallimard, 1964, p. 345.

2. Louis Althusser, *Pour Marx*, 1965, p. 239.

3.

ordinul discursului sau mai ales al frazei? Pentru a studia nuvela lui Balzac *Sarrasine*, Roland Barthes recurge la o lectură lineară a povestirii:

„Textul va fi segmentat, îndepărtând, ca un mic seism, blocurile de semnificaţie din care lectura nu sesizează decât suprafaţa netedă, imperceptibil sudată de debitul de fraze, discursul curs din naraţiune, grandiosul firesc al limbajului curent. Semnificantul de sprijin va fi decupat într-o serie de scurte fragmente contigue, pe care îl vom numi aici *lexic*, căci sunt unităţi de lectură. Trebuie spus că acest decupaj va fi cât se poate de arbitrar; nu va implica nicio responsabilitate metodologică, deoarece el se sprijină pe semnificam în timp ce analiza propusă se sprijină numai pe semnificat.1”.

Departe de a urmări să descopere o structură profundă sau să repereze vreo configuraţie ocultă, acesta se limitează să subdivizeze povestirea în secvenţe, corespunzând fiecare – în mod ideal – unui ansamblu de „voci”, adică de potenţiali semnificaţi distribuiţi printre convenţiile retorice, psihologia etnică, codurile hermeneutice sau „codurile simbolice” împrumutate mai ales din vocabular dacă nu din modelul lacanian.

Cioburi de text, spargere a textului, tot atâtea metafore care mărturisesc dificultatea de a degaja unităţile pertinente, atomii narativi sau semantemele pe care ar putea să se bazeze un comentariu ştiinţific.

3.4. Omul sau opera?

Ansamblul de procedee succesiv elaborate de Roland Barthes corespunde unei preocupări legitime de a face *o* ordine semiologică. Totuşi, se ridică numeroase probleme.

1. Roland Barthes, S/Z, „Points”, Le Seuil, 1970, p. 20. * Lacanian, de la numele lui Jacques Lacan. medic francez, şeful unei importante şcoli de psihanaliză (n.t.).

Primul punct pe care îl evocă mai ales Serge Viderman în *Eclats de* texte/Fragmente de text1 este acela

de a se şti dacă semnificaţii literari (sau simbolici, sau estetici) sunt efectiv prezenţi în text (aşa cum semnificatul „mamifer soliped cu copite” se găseşte în cuvântul *cal*) sau se găsesc doar în universul mental – prin definiţie subiectiv – al cititorului care propune exegeza textului. Răspunsul este, vai, destul de evident şi, chiar dacă nu ştirbeşte cu nimic vigoarea scânteietoare a interpretărilor barthesiene, el relativizează totuşi pretenţiile atât de hotărât novatoare:

„Litera Z, scrie Barthes ca pe o evidenţă ce nu are nevoie de probe, este litera mutilării”. 2

Viderman constată:

„Nu s-ar putea spune mai bine şi în mai puţine cuvinte că ne aflăm într-un sistem de explicaţie care pliază textul după o semnificaţie aleasă dinainte. Z este o literă foarte inocentă; fără îndoială că nu este cu nimic mai mult litera mutilării decât aveau vocalele lui Rimbaud valorile cromatice pe care li le atribuia acesta. Bara care separă pe S de Z (dar nu le separă nicio bară cu excepţia celei din titlul operei care este deja o interpretare integrată în sistem) nu are funcţie de spaimă decât *după* ce castrarea şi moartea vor fi fost puse în centrul povestirii.3”.

Alt punct, şi mai tulburător: Barthes nu se adresează decât textului. Şi totuşi afirmă:

„Din punct de vedere fonetic, Z este siflant ca frecarea aripilor unei insecte; din punct de vedere grafic, zvârlit de mână, în unghiuri, oblic pe albul egal al paginii, printre rotunjimile alfabetului, ca un tăiş oblic şi ilegal, el taie, barează, brăzdează; din punct de vedere balzacian, acest Z (care figurează în numele de Balzac) este litera abaterii4”.

1. Serge Viderman, *Le Celeste et le sublunaire*, PUF, 1972.

2. Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 113.

3. Serge Viderman, *Le Celeste et le sublunaire*, op. cit., p. *46*.

4. Roland Barthes, S/Z, op. cit., p. 113.

5.

Nu se lasă el în voia unei *psihobiografii*, confundând în ciuda lui însuşi personajul nuvelei cu autorul ei? Nu riscă el, se întreabă Viderman, să cadă în „defectul pe care l-a reproşat criticii clasice şi nu-l vede prea mult pe Balzac în Sarrasine1”?

Deci trebuie să recunoaştem că fenomenele de transfer (imaginea pe care criticul o împrumută textului), de identificare (autorul cu opera sa, sau opera cu mediul sociocultural din care emană), de proiecţie (sistemul de semnificaţie atribuit textului) riscă să invalideze rezultatele obţinute prin metodele psihosau socio-critice. Creaţia spirituală este relativ autonomă în raport cu determinis-mele umane care au putut concura la producerea ei. De asemenea, se cuvine să se facă în mod clar distincţia între operă şi scriitor, text şi realitate, în sfârşit între scriitură şi lectură.

3.5. Un exemplu: lectura istoriei în *L'Education sentimentale*

L'Education sentimentale, *histoire de-unjeune homme* roman de iniţiere şi în acelaşi timp vastă frescă socială a anilor dinaintea celui de al Doilea Imperiu, nu putea să nu atragă atenţia criticilor, fie că aşteaptă de la el cronica frământărilor politice care au agitat burghezia franceză din secolul al XIX-lea, fie că încearcă să analizeze modul în care ţesătura romanescă reuşeşte să îmbine istoria personală (fictivă) a lui Frederic Moreau cu Istoria (reală) a popoarelor.

Unii, precum Jean Vidalenc, nu ezită să vadă în *L'Education sentimentale* un document de arhivă despre zilele revoluţionare. După părerea lui, absenţa unui narator explicit, *afortiori* a autorului, rolul şters jucat de personajul

1. Serge Viderman, *Le Celeste et le sublunaire*, op. cit., p. 45.

principal, angajat mai mult în intrigile sale sentimentale decât în cursul evenimentelor, fac din celebrul roman al lui Flaubert o veritabilă mărturie.

Neutralitatea reală a eroului, pasivitatea lui funciară, îmbinată cu ubicuitatea sa ce nu poate fi negată, îl transformă pe acesta într-un fel de ziarist ideal, imparţial şi obiectiv:

„Dacă ţinem seamă de efectivele manifestanţilor sau ale insurgenţilor şi de ponderea pe care această minoritate activă o reprezenta faţă de masa unui Paris cu aproape un milion de locuitori, grija de a face din eroul romanului nu un protagonist direct al evenimentelor, ci un simplu spectator, este revelatorie pentru grija de exactitudine. Fără îndoială că „parizianul de mijloc” nu a jucat decât un rol episodic comparativ cu actorii, minorităţile opuse care îşi discutau puterea. De altfel, această opţiune îi permite lui Flaubert să ofere o imagine mai amplă a situaţiei din Paris plimbându-l pe Frederic dintr-o tabără în alta, după cum îl duceau drumurile lui personale1”.

Un astfel de punct de vedere este perfect justificat şi numeroase exemple vin să susţină teza lui Jean Vidalene *L'Education sentimentale* oferea, într-un fel, o relatare complet lipsită de artificiile dramatizării literare şi chiar de *partis pris-urile* ideologice care subîntind uneori demersul istoricilor profesionişti.

Pierre Campion ajunge „pe căi diferite (construcţia povestirii dar şi studiul bruioanelor, al intenţiilor autorului aşa cum reies din scrisori şi carnete), la concluzii similare. Poetica din *L'Education sentimentale* din 1869 se bazează mai ales pe istoria contemporană:

„În acest roman, există o legătură organică între ficţiune şi istorie. Destinul lui Frederic a cunoscut criza în momentul revoluţiei: eşecul pe lângă d-na Arnoux şi începutul

9

1. la. În Vidalenc, „*Gustave Flaubert historien de la Révolution de 1848*, în *Europe*, nov. 1969.

legăturii cu Rosanette coincid cu zilele din februarie: „Sunt la modă, mă reformez”, spune Frederic. Fericirea celor doi îndrăgostiţi la Fontainebleau, este un

contrapunct pentru răscoala din iunie iar ziua de 2 decembrie cunoaşte atât prăbuşirea lui Frederic, prin ruptura cu d-na Dambreuse, cât şi moartea lui (Dussardier) prin Senecal1”.

Ea este de asemenea însoţită de o deconstrucţie a Istoriei (şi a istoriei): este o parodie a romanului istoric. De fapt, niciunul din marile evenimente, niciuna din datele capitale nu se reţin ca fiind semnificative din punct de vedere politic. Revoluţia de la 48 nu este decât o palidă imitaţie a celei din 89; lipsită de sens, istoria se repetă sau se pierde într-o zadarnică mascaradă, după exemplul iubirilor indecise ale lui Frederic.

În „Parole et stereotype: le «socialiste» de Flaubert2” / Cuvânt şi stereotip: «socialistul» la Flaubert, Henri Mitterand recurge la o alta metodă, de tip esenţialmente stilistic, şi încearcă să desprindă trăsăturile pertinente, „pe câmpul semantico-ideologic” al noţiunii de socialism aşa cum a putut fi conchis pornind de la un pasaj celebru din. *Edu-cation sentimentale* (ÎI 2): „Convingerile lui Senecal erau mai dezinteresate. În fiecare seară, după ce termina lucrul, îşi regăsea mansarda şi căuta în cărţi justificări pentru visele sale. Adnotase *Contractul social*. Se hrănise din plin din *Revue independente*. îi cunoştea pe Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, încărcata cohortă de scriitori socialişti, cei care reclamă pentru umanitate nivelul cazărmilor, cei care ar vrea să o distreze într-un lupanar sau s-o prăbuşească peste o tejghea; şi din amestecul lor, îşi făcuse un ideal de democraţie virtuoasă, având dublul aspect al unei ferme arendate şi al unei fila

1. Pierre Campion1, „*Roman et histoire dans L’Education sentimentale*”, în E.S., în Poétique, nr. 85, febr. 1991.

2. Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, PUF, 1980.

3.

turi, un soi de Lacedemonie americană în care

individul n-ar exista decât pentru a sluji societatea, mai atotputernică, absolută, infailibilă şi divină decât toţi Dalai Lama şi Nabucodonosorii…”

Dacă se consideră că enunţul romanesc – cel puţin în codul clasic al genului – poate fi descompus în *povestire*, *descriere*, *dialog*, *discurs* (monolog interior al personajelor şi/sau gândirea naratorului sau autorului), putem observa această împărţire în textul la care ne referim. Lăsând jargonul naratologic pentru cel al gramaticienilor, Mitterand distinge, amendând terminologia folosită de Benveniste, Tesniere şi Damourette şi Pichon, o formă de povestire *allo-mimetică* (în care naratorul nu intervine explicit), *delocutivă* („Adnotase *Contractul social*”) şi o formă *locutivăm* care se strecoară intruziuni ale autorului său, în mod şi mai explicit, semne indirecte ce atestă prezenţa lui *eu enunţiator în cadrul enunţului său*. Din nou Mitterand comentând astfel fraza „îi cunoştea pe Malby etc”:

Text extraordinar şi care uimeşte prin caracterul direct şi explicit pe care îl ia discursul. De fapt, găsim aici toate semnele care, după Benveniste, „formularea promite existenţa” şi anume:

— Forma temporală cu trecerea la prezentul gnomic;

— Metaforele care implică, în mai mare măsură decât simpla desemnare, o judecată de valoare estetică;

— Peroraţia („încărcată cohortă, nivelul cazărmilor, lupanar”) care impune o etică şi un politic;

— Demonstrativele, indiciile ostentaţiei („cei care…”)

O analiză precisă a textului arată deci aici că dogma realistă (sau parnasiană?) a naratorului impasibil, ce se stompează în spatele portretului obiectiv al personajelor, este de fapt o iluzie. *L’Education sentimentale* ascunde în spatele aparenţelor unei descrieri riguros fidele realităţii, un ansamblu de judecăţi de valoare, de stereotipii culturale, adică de prejudecăţi în mod obişnuit vehiculate despre

„Socialist” în secolul XIX. Dar acest mănunchi de

convingeri, de mituri, de clişee demne de *Bouvard et Pecuchet* dacă nu de *Dictionnaire des idées regues*, trebuie receptat ca atare în *L'Education sentimentale* sau este deturnat de la funcţia sa informativă de ironia *enunţării*?

Admiraţie pentru enciclopedismul acestei culturi socialiste, se întreabă Mitterand, sau dispreţul unei erudiţii sărace: sensul este greu de precizat. Se va reţine sobrietatea unei asemenea concluzii care lasă textului întreaga sa ambiguitate, multiplele sale rezonanţe şi caracteristicile fundamentale de operă deschisă.

4. CONTRIBUŢIILE LINGVISTICII

Lingvistica are o dublă importanţă pentru lectura critică a romanului. Mai întâi, în calitate de metodă de investigare a textelor, ea se înscrie în tradiţia verificată a filologiei clasice al cărei spirit, seriozitate şi rezultate vor rămâne mereu un model pentru cercetarea universitară. Apoi, odată cu înnoirea saussuriană, apoi cu structuralismul anilor '60 şi, în sfârşit, cu internaţionalizarea semiologiei, ea a permis studiilor literare să pătrundă în cercul foarte închis al ştiinţelor „dure", zise exacte.

În lingvistica modernă, se disting în general două generaţii. Prima este interesată mai ales de limbajul verbal, de componentele sale fonologice şi cel mai adesea îşi fixează ca limită extremă fraza. Progresele realizate în ceea ce priveşte observaţia, analiza experimentală şi înţelegerea unităţilor formale au deschis calea unor speculaţii mai ambiţioase. Lingvistica din „a doua generaţie" explorează pe rând fenomenele suprasegmentale (în domeniul foneticii: intonaţia; în cel al semanticii: legăturile tematice), limbajele neverbale (cum este cel proxemic) sau actele discursului în raportul lor contextual (pragmatica). Tot atâtea sisteme complexe ale căror mecanisme par să se sustragă unei abordări tradiţionale. Aşadar trebuie avute în vedere alte procedee.

4.1. Lingvistică şi translingvistică

Semnificant/semnificat

Pentru Ferdinand de Saussure şi discipolii săi, semnul este piesa principală a întregului sistem de comunicare. Semnul se descompune în semnificant şi semnificat, primul fiind suportul (grafic, vizual, acustic) celui de al doilea, care reprezintă lucrul sau conceptul desemnat. Când este vorba de un semn verbal (nu va fi cazul pentru un semn iconografic cum este fotografia sau o pictură figurativă), raportul între semnificant şi semnificat nu se justifică (exceptând cazul onomatopeelor) sau este *arbitrar*. Metafora jocului de şah în care toate piesele pot fi în mod indiferent reprezentate de orice alt obiect cu *valoare identică*, arată că singurele care contează sunt coerenţa sistemului şi trăsăturile distinctive care unesc între ei sau opun unul altuia diferiţii pioni.

Romanul ca limbaj

Această definiţie a semnului, fundamentală pentru lingvistica modernă, este capitală şi pentru studiul romanului. Text literar, acesta se compune, înainte de orice, din cuvinte. De aceea misiunea analizei este de a examina în primul rând cuvintele şi nu realitatea empirică la care se referă acestea. O asemenea atitudine, chiar dacă nu are nimic revoluţionar în ea (filologii umanişti se străduie de mai mult de patru sute de ani să examineze textul, orice text, numai textul, după cum o aminteşte o deviză celebră), exclude orice alunecare interpretativă, orice discurs impresionist şi se sustrage oricărei digresiuni filosofice sau ideologice. Lingvistica saussuriană are ca obiect studiul semnelor limbajului; studiul formal al romanului se bazează de asemenea pe o analiză exclusivă a materialului literar. Nu se pune problema acordării unei semnificaţii ci de *a repera semnele şi de a descrie funcţio*narea *acestora*. Se trece astfel de la o *hermeneutică* la o adevărată *semiologie*, de la o atitudine interpretativă la o ambiţie mai modestă, dar şi mai riguroasă şi, cu siguranţă, mai obiectivă. Fie enunţul:

Am aşteptat în curte, sub un platan. Respiram mireasma pământului reavăn şi nu-mi mai era somn.

Albert Camus, *L'Étranger*

Prezenţa arborelui poate antrena diverse comentarii, de tip botanic privind flora africană în epoca colonială sau reverii metafizice privind semnificaţia esoterică a platanului. Aceste remarci – de altfel legitime – interesează istoria culturii sau antropologia în general, dar nu privesc direct studiul romanului ca gen specific. În schimb, folosirea pronumelui personal *Je* (în fr. ai attendu), trecerea de la perfectul compus la imperfect (care introduce o pauză descriptivă surprinzătoare într-o povestire la persoana întâi), raportul între natura şi sensibilitatea personajului implicat prin coordonarea sintactică (*et*/*şi*) sunt unităţi pertinente a căror observaţie ar putea îmbogăţi o lectură atentă a romanului lui Camus.

Cuvintele şi lucrurile

Ar fi o iluzie să credem că o asemenea lectură ar putea fi total neutră, „ştiinţifică", *a priori* debarasată de orice altceva. Paradigma morfologică a pronumelor personale, opoziţia sintagmatică (perfect compus/imperfect), câmpul lexical al senzaţiilor (mireasmă, prospeţime, somn) pe care le-am subliniat înainte, reies dintr-o abordare lingvistică sau, dacă preferaţi, „semiotică". Efectul produs (vizat de autor sau trezit în cititor) de cele două fraze se situează la un nivel semantic. Părăsim domeniul semnelor univoce pentru cel al enunţurilor complexe, cu conotaţii multiple. Aşadar se ridică o dublă problemă, cea a referenţilor, care sunt aici de două feluri: real (o curte, un platan) şi fictiv (Meursault, somnul acestuia). În fine, ce ne dă romanul să citim: realul sau un ansamblu de semne ele însăle codificate? Cu alte cuvinte, referentul ficţiunii trebuie luat drept cel al limbajului curent, în experienţa sensului comun, sau în *mediul textual*, *chiar intertextual*.

Pentru a rămâne în domeniul vegetal, se va pune întrebarea dacă în scena în care eroina din *Mont-Oriol* se lasă să alunece, după o rezistenţă doar de formă, la picioarele unui copac – şi ale iubitului ei –, trebuie să ne

preocupăm de culoarea locală sau de dramatizarea romanescă:

Un copac uriaş, un castan, plantat aproape de drum, adăpostea marginea unei pajişti. Christiane, gâfâind de parcă alergase, se lăsă să cadă lipită de trunchi. Şi bolborosi: – Eu mă opresc aici.

Guy de Maupassant, *Mont-Oriol*

Se pare că se pot citi două portative pe aceeaşi partitură. Una se înscrie în cadail unei interpretări (în sensul muzical al termenului) veriste: castanul face parte din efectele realului (intriga se desfăşoară în Auvergne); tânăra are răsuflarea tăiată pentru că este noapte, pentru că este singură cu un bărbat… Cealaltă corespunde punerii în scenă a unei repetiţii desacralizate a păcatului originar. În această perspectivă sunt perceptibile două *izotopii*: câmpul deschis prin redundanţa unităţilor lingvistice (aceasta este definiţia conceptului de izotopie pentru Greimas, François Rastier sau Jean-Michel Adam1) reprezintă simultan o realitate efectivă, chiar dacă ficţională, şi o realitate culturală. Izotopia adulterului burghez nu exclude pe cea a unei lecturi mitice în care căderea tinerei femei – o nouă Evă – se desăvârşeşte conform iconografiei clasice, în prim planul unui decor în care figurează „copacul uriaş” simbolic pentru păcat.

4.2. Funcţiile limbajului

Un articol al lui Roman Jakobson, apărut în limba engleză în anul 1960 a devenit rapid, datorită bogăţiei sale, unul din textele fondatoare ale poeticii2. Acest text a sfârşit prin a constitui un fel de *vulgata* pentru toţi criticii care, pe urmele şcolii în mod obişnuit numite a „formaliştilor ruşi”, au devenit dornici să se apropie de metodele lingvistice.

Jakobson consideră că orice situaţie de comunicare verbală se bazează pe „şase factori inalienabili”:

CONTEXT

EXPEDITOR MESAJ DESTINATAR

CONTACT COD

Fiecare din aceşti factori „dă naştere unei funcţii lingvistice diferite”. Nu vom reveni nici asupra demonstrării acestei ipoteze, nici asupra exemplelor care ilustrează l. J.A. Greimas, *Semantiquestructurale*, Larousse, 1966.; F. Rastier, *Essai de semiologie discoursive*, 1973; J.M. Adam, *Lingvistique et discours littéraire*, Larousse, 1976.

2. Roman Jakobson, *Essais de lingvistique générale*, ed. de Minuit, 1963.

fiecare din categoriile reţinute de Jakobson: raţionamentul său, larg difuzat este bine cunoscut şi se poate examina direct schema ce urmează şi care rezumă cele şase funcţii ale limbajului corespunzătoare tabelului precedent:

REFERENŢIALĂ

EMOTIVĂ POETICĂ CONATIVĂ

FATICĂ

METALINGVISTICĂ

Vom vedea imediat aplicaţiile şi implicaţiile pe care acest model teoretic îl poate avea pentru studiul limbajului romanesc. Să examinăm ca exemplu următorul fragment din *Lettrespersanes*/*Scrisori* persane.

Rustan către Usbek, Erzeron.

Eşti subiectul tuturor conversaţiilor din Ispahan; nu se vorbeşte decât despre plecarea ta. Unii o atribuie unei frivolităţi a spiritului, alţii vreunei mâhniri: singuri prietenii te apără, dar nu conving pe nimeni. Nu pot înţelege că ai putut să-ţi părăseşti soţiile, părinţii, prietenii, patria pentru a te duce în medii necunoscute persanilor. Mama lui Rica este de neconsolat; îţi cere fiul pe care, spune ea, i l-ai răpit. În ceea ce mă priveşte, dragul meu Usbek, mă simt fireşte înclinat să aprob tot ce faci tu: dar nu îţi voi ierta absenţa; şi, indiferent ce justificări mi-ai putea da, inimii mele nu îi vor fi pe plac niciodată. Adio. Iubeşte-mă mereu.

Din Ispahan, 28 din luna Rebiab, 1, 1711.

Montesquieu, *Lettres Persanes*, scrisoarea 5

Funcţia emotivă transpare prin semnele de expresivitate ale celui care scrie (Rustan) şi ne permite să stabilim o primă distincţie salutară, cea între narator, numit, personaj ce aparţine istoriei (omodiegetic după terminologia lui Gerard Genette) şi autor, teoretic necunoscut (cartea a apărut în 1721, în Olanda, fără numele autorului). O povestire secundară, intercalată în prima, este amorsată: mama lui Rica este o nouă naratoare căreia epistolierul îi dă cuvântul.

Funcţiunile metalingvistice şi *fatice* par să lipsească, dacă nu cumva considerăm formula de politeţe, indicaţiile de loc şi de dată drept simple mesaje destinate asigurării bunului mers al comunicării şi a inteligibilităţii codului.

Orientarea către destinatar ilustrează *funcţia conativă*.

Aici reperele sunt numeroase: persoana a doua, dativul, adresa. Să notăm de asemenea că trebuie să facem deosebirea între narantul omodiegetic, Usbek, şi destinatarul real: cititorul ficţiunii.

Rustan îi vorbeşte lui Usbek de lucruri ce le sunt comune. Face aluzie la persoane, locuri şi situaţii a căror existenţă este presupusă a fi reală, chiar dincolo de povestire: deşi convenţional, acest Orient imaginar corespunde *funcţiei referenţiale*.

Funcţia poetică, centrată pe mesajul însuşi, se referă la stilul locutorului, la prozaismul sau poezia lui, la transparenţa limbajului său ori la căutările lui estetice. Aici, trebuie din nou să distingem inflaţia retorică atât de caracteristică persanilor de intenţiile – ironice, didactice – proprii lui Montesquieu. Această superficială examinare a celor şase funcţii ale limbajului permite stabilirea unei taxonomii a discursurilor narative – unele – la persoana întâi – făcând esenţialmente să intervină naratorul; celelalte fiind de la început orientate către receptor. În sfârşit, unele, ca majoritatea romanelor din secolul al XIX-lea, lasă un loc mult mai mare pentru referent decât pentru mesaj, pentru realitate decât pentru modul de a o

reprezenta.

Vom completa această analiză studiind tripartiţia ce se degajă din teoriile elaborate începând cu Austin1.

4.3. Actele vorbirii

Pragmatismul, adică studierea actelor de limbaj (această definiţie reflexivă oferea de altfel un bun exemplu de funcţie metalingvistio., centrată pe enunţul pe care îl explică) distinge trei tipuri de discurs, sau mai degrabă trei modalităţi de enunţare care. s-ar putea eventual combina între ele. Un enunţ corespunde fie unui:

— *Act locutoriu* A afirma, cu toată obiectivitatea, că pământul este rotund;

— *Act ilocutoriu* „Te botez”, „să mor dacă mint”;

— *Act perlocutoriu* să obţii, prin intermediul cuvântului, un efect asupra receptorului: literatura comică nu mai provoacă râsul; discursul demagogic câştigă adeziunea auditoriului etc

Să luări” ultima frază din *Une vie*.

Apoi ea (Rosalie) adaugă, răspunzând fără îndoială propriilor gânduri: „Ştiţi, viaţa nu este niciodată atât de bună sau de rea pe cât o credem”.

Guy de Maupassant, *Une vie*

Fraza pronunţată de Rosalie, servitoarea eroinei, pare o simplă constatare locutorie. Foloseşte prezentul gnomic caracteristic pentru un adevăr general stabilit referindu-se la propria ei experienţă individuală.

Funcţiile conative şi poetice sau, dacă preferaţi, dimensiunile ilocutorii şi perlocutorii sunt angajate simultan. Rosalie face o judecată asupra existenţei, judecată ce se l. J.L. Austin, *Quand dire c'estfaire*, Le Seuil, 1970.

adresează lui Jeanne (aceasta exprimase cu mult înainte o filosofie mai resemnată: „Viaţa nu e întotdeauna veselă”), în sfârşit, scopul lui Maupassant este să tempereze pesimismul schopenhaurian al unei povestiri a cărei factură naturalistă a acumulat aspectele cele mai sordide. Simplu proverb, enunţul lui Rosalie capătă deci, în

contextul pragmatic al operei literare, o semnificaţie pluri-funcţională.

4.4. Opoziţia povestire/discurs

Ficţiunea realistă

Către sfârşitul lui octombrie trecut, un tânăr intră în Palais-Royal în clipa când se deschideau casele de joc, conform legii care protejează o pasiune esenţialmente impozabilă. Fără prea multă ezitare, urcă scările tripoului desemnat sub numele de numărul 36.

— Domnule, pălăria, vă rog! îi strigă cu glas sec şi dojenitor un bătrânel livid, ghemuit în umbră, protejat de o baricadă şi care se ridică brusc arătându-şi chipul ce se potrivea unui tip mârşav.

Când intri într-un tripou, legea începe prin a te face să-ţi lepezi pălăria. Să fie o parabolă evanghelică şi providenţială? Nu-i mai degrabă un mod de a încheia un contract infernal cu tine cerându-ţi nu ştiu ce gaj?

Balzac, *La Peau de chagrin* în primele trei paragrafe din *La Peau de chagrin*, cititorul distinge foarte uşor: începutul unei aventuri trăite pe cât se pare de un tânăr cu un an înainte; un embrion de dialog (replica bătrânului); o dizertaţie în cursul căreia autorul îl ia pe cititor deoparte şi simulează că îşi pune întrebări în legătură cu cârdăşia diabolică ce există între stat şi viciu.

Trei alineate, trei modalităţi diferite cu enunţ narativ: o *povestire* întreruptă de *vorbirea* unui personaj şi urmată de discursul *autorului*. Fiecăreia din aceste modalităţi îi corespunde un timp gramatical. Perfectul simplu sau imperfectul sunt timpurile povestirii, prezentul – cel al discursului. Sau altfel, folosirea trecutului corespunde ficţiunii literare; prezentul, exprimării vorbirii individuale, fie că este vorba de cea a personajelor fie, cum este cazul aici în al treilea paragraf, de cea a naratorului şi a narantului potenţial implicat de contractul („infernal”?) al lecturii.

Întărind efectele de real (data, locul, precizia detaliilor descriptive), trecutul simplu apare ca timp al

povestirii prin excelenţă. Prezentul este, dimpotrivă, încărcat de semnele parţialităţii, ale implicării personale. Acesta va fi treptat abandonat de către romancieri, pe măsură ce aceştia vor pretinde să rivalizeze cu neutralitatea „ştiinţifică” a istoricilor, încă din 1953, Roland Barthes comenta cu emfază ideologia subîntinsă prin folosirea aoristului în scriitura romanescă1.

„Prin trecutul simplu, verbul face implicit parte dintr-un lanţ cauzal, participă la un ansamblu de acţiuni solidare şi dirijate, funcţionează ca semnul algebric al unei intenţii; susţinând un echivoc între temporalitate şi cauzalitate, el cere o desfăşurare, adică o inteligenţă a povestirii. Din acest motiv el este instrumentul ideal pentru orice construcţie din univers; este timpul factice al cosmogoniilor, miturilor, istoriilor şi romanelor”.

Cu alte cuvinte, povestirea vizează în exclusivitate ceea ce este enunţat; în discurs se citesc însemnele enunţării.

Relaţiile de timp la verbul francez

Sub acest titlu Emile Benveniste a expus bazele unei distincţii, de atunci larg acceptate, între două sisteme

1. Roland Barthes, *LeDegrezero de l’écriture*, Le Seuil, 1953

distincte şi complementare ce manifestă două planuri de enunţare diferite1.

Povestirea istorică foloseşte trei timpuri: aoristul (perfectul simplu/passé simple), imperfectul şi mai mult ca perfectul (şi eventual prezentul aşa-zis de definiţie sau gnomic). Registrul *timpurilor verbale ale discursului* este cu mult mai larg. Un singur timp este exclus: aoristul. Utilizarea sistematică a perfectului compus (passe compose) este una din caracteristicile fundamentale. „El făcu” obiectivizează evenimentul detaşându-l de prezentul locutorului, spre deosebire de „el a făcut”. Această opoziţie implică o utilizare specifică a pronumelor personale. Dialogul în calitate de imitaţie (*mimesis*) a cuvintelor schimbate se situează, normal, la nivelul discursului:

timpurile sunt prezentul şi perfectul compus; pronumele *eu* şi *tu*. Reprezentarea evenimentelor va recurge la aorist şi la pronumele de persoana a treia precum şi la un timp comun, imperfectul. Povestirea autobiografică, în această perspectivă nimic altceva decât „discursul” scriitorului, va adopta în mod firesc semnele obişnuite ale oricărui discurs.

Analiza lui Benveniste se bazează pe un joc al opoziţiilor gramaticale ce interesează mai ales paradigma pronumelor şi cea a timpurilor verbale, dar se combină cu noţiunea punctului de vedere în funcţie de faptul dacă naratorul participă sau nu la naraţiune. În afară de asta, ea face să intervină dihotomia limbă literară/limbă orală. Aceasta din urmă implică în mod obligatoriu prezenţa unui vorbitor şi nu foloseşte decât timpurile şi pronumele personale ale discursului. Astfel, Benveniste crede că poate afirma că forma „*eu făcui* nu este admisă nici în povestire, fiind persoana întâi, nici în discurs, fiind aoristul”. Or, sunt foarte

1. Emile Benveniste, *Problèmes de lingvistique générale*, Gallimard, 1966.

multe romane care contrazic această dublă excludere. De exemplu, în *Le Repos du guerrier* se găseşte:

Urcai repede. Broasca funcţiona prost. Insistai. O cheie căzu înăuntru, uşa se deschise. O închisei prompt la loc.

Christiane Rochefort, *Le Repos du guerrier*, ed. Grasset

Să remarcăm, în sfârşit, că Benveniste se apleacă doar asupra unui corpus clasic de romane în care naraţiunea este întotdeauna ulterioară în raport cu aventura narată. Sistemul pe care îl stabileşte el ar fi inaplicabil la o operă cum este *La Modification*/*Renunţarea*, în care Michel Butor foloseşte: a) pronumele *vous*, b) modalitatea povestirii anterioare, c) alternanţa unui prezent (al naraţiunii, scenic, al

monologului interior?) şi a unui timp prospectiv:

Jaluzelele de la etajul patru vor fi tot trase când vă veţi începe pânda pentru că, vă cunoaşteţi bine nerăbdarea, nu veţi reuşi, în ciuda întoarcerii, să vă reluaţi postul de observaţie după opt ore, şi va trebui să aşteptaţi mult timp cu răbdare, să vă omorâţi timpul observând această faţadă cu crăpăturile ei, chipurile primilor oameni ce vor trece, înainte ca în sfârşit să se deschidă fereastra ei, dar atunci poate că o veţi vedea apărând, aplecându-se în afară şi urmărind cu privirea virajul unei motociclete zgomotoase, cu părul ei foarte negru, părul ei de italiancă, cu toate că tatăl ei este francez, încă nepieptănat (...)

Michel Butor, *La Modification*, ed. de Mânuit în *La Modification*, caracteristic prin aceasta pentru romanul modern, povestirea nu corespunde relatării fidele a evenimentelor ce vor fi avut loc, ci inventării unor situaţii ieşite din competenţa imaginativă a unui personaj sau a naratorului.

4.5. Retorica şi romanul

După ce am văzut cum limbajul romanesc şi-a însuşit, deturnând în acelaşi timp, structurile gramaticale ale limbajului curent, se poate pune întrebarea dacă acesta nu sistematizează într-un mod analog şi toposurile retoricii clasice.

Jakobson stabileşte o deosebire clară între proză şi poezie, şi mai precis între realism şi lirism. După părerea sa, scriitura poetică se caracterizează prin propensiunea ei pentru metaforă, iar romanul prin utilizarea metonimiei:

„Aceeaşi metofologie lingvistică ce este folosită de poetică în analiza stilului metaforic al poeziei romantice poate fi aplicat în întregime şi la textura metonimică a prozei realiste.1”.

Cele două configuraţii corespund la două atitudini lingvistice antinomice, una relevând o abatere paradigmatică, cealaltă o alunecare sintagmatică. Numeroase împrejurări îi dau dreptate lui Jakobson. De exemplu, în *L'Edu-cation sentimentale*, Champs-Élysées

este descris pe baza unei reţele lexicale exclusiv metonimice:

Panaş lângă panaş, felinar lângă felinar; scările din oţel, strunele de argint, cataramele din piele, aruncând ici şi colo puncte luminoase între pantalonii scurţi, mănuşile albe şi blănurile ce cădeau peste blazoanele portierelor.

şi:

Vizitii slăbeau hăţurile, lăsau jos bicele; caii, înviorаţi, scuturându-şi strunele, împroşcau cu spumă în junii lor; şi crupele şi hamurile umede fumegau în vaporii de apă pe care îi străbătea soarele ce apunea.

Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, I, 3 şi II, 4

1. Roman Jakobson, *Essais de lingvistique générale*, op. cit.Poétique", p. 244.

Se va obiecta, totuşi, pe de o parte că această analiză priveşte mai mult stilul unui autor dat (aici, celebra miopie flaubertiană!) decât scriitura romanescă propriu-zisă; pe de altă parte, că înflăcărarea metaforică nu este rezervată doar poeţilor. Poate fi găsită la fel de bine la romancieri precum Bernardin de Saint-Pierre, Victor Hugo, Céline, Violette Leduc, Patrick Grainville sau Muriel Cerf ale căror planuri sunt totuşi foarte diferite.

La rândul lui, Todorov a propus un fel de gramatică a povestirii care s-ar baza pe aplicarea câtorva figuri de stil unor unităţi de sens mai mari decât fraza: silepsa, mai ales, a cunoscut o mare dezvoltare în povestire; o putem observa în exemplul unei nuvele a lui Boccacio. Aceasta ne povesteşte cum un călugăr s-a dus la ibovnica lui, soţia unui burghez din oraş. Pe neaşteptate, intră soţul: ce-i de făcut? Călugărul şi femeia care se închiseseră în camera copilaşului se prefac a-l îngriji pe acesta care este, spun ei, bolnav. Soţul încurajat le mulţumeşte călduros. După cum se vede mişcarea din povestire urmează exact aceeaşi formă cu silepsa. Acelaşi fapt, călugărul şi femeia în dormitor, primeşte o interpretare în acea parte a povestirii care o precede, şi o alta în cea care îi urmează; după

partea ce o precede, este o întâlnire de îndrăgostiţi; după cea care urmeză, îl însănătoşesc astfel pe copilul bolnav. Această figură este destul de frecventă la Boccacio: să ne gândim la povestea privighetorii, la cea a butoiului etc.1”.

Dar dacă unele „istorii scurte” cum sunt gagul, povestea sau fabula ar putea efectiv să apară ca amplificarea unei figuri stilistice, un text narativ mai vast ar putea oare să fie redus la dezvoltarea unui singur efect de sens?

Ricardou explorează această cale şi se complace să releve, în afară de semnificaţia referenţială a Noului Roman.

1. Tzvetan Todorov, *Poétique de laprose*, Le Seuil, 1971, p. 36.

aparatul retoric care a putut prezida concepţia sa.1 Acordând mai multă greutate semnelor decât lucrurilor, el îşi concentrează atenţia asupra generatorilor textuali (sau sexuali?) şi citeşte bucuros *La Bataille de Pharsale*/ Bătălia de la Farsala de Claude Simon drept bătălia frazei. Mai mult, făcându-se auto-exegetul propriilor producţii, nu ezită să-şi investească propria *Prise* (ou prose) *de Constantinopole*/ Cucerirea Constantinopolului cu semnificaţii subiacente:

„Astfel va creşte treptat ficţiunea la a cărei naştere asistăm. Să remarcăm în sfârşit, că faptul că ea se dezvoltă mai ales în această direcţie numită erotică nu-i va surprinde deloc pe cei ce au observat că cele două litere intim asociate în elaborarea titlului sunt I s-au litera falică şi o sau litera vulvară2. Jocurile de cuvinte, alografiile, metatezele, paronomazele, rebusurile sunt într-adevăr foarte frecvente, la Leiris ca şi la Guyotat, la Boris Vian, San Antonio sau Perec. Serge Dubrovsky, la rândul său, dă bucuros unuia din romanele autobiografice (sau „autoficţiuni”) titlul ambiguu de *Fils*. Este vorba de firele (roşii) care ţes trama inconştientului sau de fiul care succede genitorului său (acel copil putând fi însăşi cartea)?

Calamburul lacanian poate stârni zâmbetul: textul

literar nu este o enigmă furnizată de extratereştri iar critica nu este o Pithie căreia i te adresezi pentru a descifra oracolul. Să vezi conturându-se colocaţiile centaurului într-o astfel de descriere aparent anodină din Giono poate trezi o legitimă suspiciune:

Îşi aplecă torsul la stânga, apoi la dreapta, la stânga, la dreapta, balansând în timp ce aluneca în plină viteză…

Jean Giono, *Le Chant du tnonde*, ed. Gallimard

I. Jean Ricardou, *Pour une theorie du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1971.

2. Jean Ricardou, *Nouveau Roman*; *hier*, *aujourd'hui*, 10/18.

Cu toate acestea nu vom uita nici interesul pe care Saussure însuşi l-a purtat anagramei, şi nici importanţa substanţelor grafice şi fonice ale semnului verbal. Tocmai acordând o atenţie deosebită cuvintelor, limbii de care dispunea, a ştiut Noul Roman să regăsească bogăţia inspiraţiei rabelaisiene şi să se realăture, prin ea, îndelungatei tradiţii alegorice a povestirilor medievale.

5. ANALIZA STRUCTURALĂ

Domeniile analizei funcţionale, sau formale, sunt cele în care structuralismul, moştenitor îndepărtat al „istoriei naturale" sau descendent direct al antropologiei, lingvisticii şi al studiilor de folclor, s-a ilustrat, cu destul răsunet pentru a putea apărea drept rival serios faţă de existenţialism.

Cu toate acestea, metoda structurală este o tehnică de investigaţie şi nu o filosofie Admiraţia exagerată pe care a putut-o suscita, începând cu anii '60, ţine fără îndoială de dubla ei aptitudine, înainte de – după cum şi independent de – orice intenţie interpretativă, pentru analiză şi sinteză. Analiza sistemelor complexe: o nuvelă, un roman, o povestire populară1 sau punere în serie2. Sinteză: studiu al recurenţelor structurale pornind de la diferite corpusuri orale sau scrise (Lévi-Strauss, Bremond, Greimas).

Structuralismul îşi propune să repereze unităţile semnificative pornind de la principiul (care este o

constatare şi nu o ipoteză) că obiectul analizat nu este reductibil la simpla sumă a părţilor sale. Unităţile distincte corespund

1. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, 1967.

2. Vladimir Profp, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1970.

3.

unor funcţii distincte: ele nu au sens decât angajate într-un sistem dat. Valoarea acestor unităţi este determinată de regulile combinării şi nu de caracteristicile lor intrinsece. Astfel, în ceea ce priveşte analiza povestirii, vor conta numai *motivele necesare* pentru înţelegerea intrigii; ornamentele descriptive, discursul ideologic sunt într-un fel gratuite: acestea sunt *motivele libere1*.

Se recunoaşte în această opoziţie între structura profundă şi variabilităţile de suprafaţă una din deosebirile majore ce animă cercetarea actuală în domeniul ştiinţelor umaniste.

5.1. Semiologia narativului

Noţiunea de scenariu încă de la început, adică din titlu, orice roman propune un număr anume de semne pornind de la care destinatarul să poată” limita nedeterminarea textului pe care îl descoperă. Aceste indicii sunt morfologice, sintactice sau semantice (vezi schema indusă de paratext, p. 39). Ele postulează preexistenta unei culturi care să permită reducerea polisemiei operei înscriind-o printre sisteme intelectuale sau estetice mai vaste. În funcţie de cultura la care ne raportăm, anglo-saxonă sau latină, vom vorbi despre *script* sau *scenario*. În orice caz este vorba despre o erudiţie globală şi difuză, mai mult sau mai puţin conştientă, de un ansamblu de referinţe literare care ne informează percepţia despre o anume operă. După U. Eco, „sistemele ideologice sunt considerate drept cazuri de hipercodare. Ele aparţin enciclopediei2”. Aceste scenarii

1. Tomachevski, „Thematique”, în *Theorie de la*

literature, colectiv, Le Seuil, 1965.

2. Umberto Eco, *Lector în fabula*, Grasset, 1987, p. 105.

3.

sunt mai mult sau mai puţin restrictive, stereotipe sau atipice.

— *La Nouvelle Héloïse* (Rousseau), *La Dantelliere*/Dantelăreasa (Pascal Laine), *Faust au village*/*Faust* în sat (Jean Giono) aparţin fiecare unei speţe care face ca textul narativ să acceadă la un înalt grad de probabilitate. Va fi vorba de o amplificare pe temele respective: pasiunea amoroasă, pictura intimistă olandeză, fabula pactului cu diavolul.

— *Les Trois Mousquetaires*/*Cei* trei muşchetari (A. Dumas).

L'Argent/*Banii* (Zola), *L'Amant* (Marguerite Duras) lasă şi ele puţin loc indecisibilului. În numeroase cazuri, prezenţa unui subtitlu, a unei dedicaţii sau a unui epigraf serveşte pentru a canaliza imaginaţia cititorului.

— Cu *Le Manuscrit trouv*ea. taragosse/Manuscrisul găsit la Saragosa (scris în limba franceză de Jan Potocki).

Le Cachet d'Onyx/*Pecetea* de onix (Barbey d'Aurevilly).

Comment c'est/*Cum* e (Beckett), cel ce domină este principiul incertitudinii. Stranietatea titlului presupune un univers enigmatic.

De fiecare dată, recunoaşterea implicită a scenariului va induce un tip specific de lectură. Cade în seama autorului să se dovedească conform sau nu aşteptării destinatarului. *L'Automne a Pekin*/*Toamnă* la Pekin (şi romanele suprarealiste în general) nu are nimic comun cu titlul pe care îl anunţă. *La Moustache*/*Mustaţa* dimpotrivă, fie că este vorba despre nuvela lui Maupassant sau despre romanul lui Emmanuel Carrère, funcţionează bine ca pretext al expansiunii narative.

Istorie şi naraţiune

Această opoziţie se bazează pe o distincţie practică

între enunţat şi enunţare, povestire şi diegeză (universul ficţiunii) sau între fabulă şi subiect. Jean Ricardou foloseşte cuplul antitetic ficţiune/naraţiune. Oricum s-ar numi, este vorba de modul în care este transpusă în roman realitatea

(autentică sau fictivă). Pentru Tomachevski, „fabula este ceea ce s-a petrecut cu adevărat; subiectul este cum a aflat acest lucru cititorul 1”. În această perspectivă, am avea pe de o parte o istorie, prin definiţie cronologică, iar pe de altă parte o povestire (sau o naraţiune) care se supune unei logici proprii scriitorului şi cititorului care împărtăşeşte codul cultural al acestuia.

La nivel narativ, rolul romanului constă deci în a pune în ordine – sau într-o savantă dezordine – desfăşurarea haotică şi de cele mai multe ori insignifiantă a ceea ce este trăit. Cu alte cuvinte, de a transforma anecdota în destin (vezi p. 40). Compoziţia joacă un rol capital. Ea intervine în acelaşi timp în exprimarea temporalităţii (vezi cap. *6A*. –) şi în modul de a combina cursul evenimentelor. *Les Choses de la* we/Lucrurile vieţii, de Paul Guimard îşi trage esenţa interesului dramatic din compoziţia în două părţi: accidentul de maşină marchează frontiera ireversibilă între timpul! vieţii şi cel care conduce la moarte. Este pivotul naraţiunii, ca şi punctul din care basculează o întreagă existenţă. În *La Peste*, Camus foloseşte o compoziţie în cinci părţi, referindu-se astfel la ordonarea riguroasă a unei ceremonii teatrale clasice. Cele douăsprezece capitole din *Passage de Milan2* au fost fără îndoială alese pentru valoarea lor simbolică: Michel Butor este întotdeauna sensibil la numerologie în scrierile sale. Ele sunt motivate în plus şi de durata presupusă a istoriei: douăsprezece ore din viaţa unui imobil parizian. Nimic nu este lăsat la întâmplare!

Decupajul

Subîmpărţirea unei povestiri în părţi şi/sau capitole, prezenţa sau absenţa unor titluri menite să orienteze

1. Tomachevsky, *Theorie de la littérature*, op. cit., p.

208.

2. În original, în paranteză „ou de mălin”, joc de cuvinte intraductibil bazat pe inversarea locului vocalelor; în limba franceză, mălin = rău, răutăcios.

3.

lectura, organizează semnificaţia şi structurează inteligibilitatea mesajului. împărţirea în trei a romanului *Les Con*-querantsi Cuceritorii (împrejurimile, Puterea, Omul) este în perfectă concordanţă cu proiectul pedagogic al lui Malraux. *A contrario*, cititorul cel mai pregătit este dezorientat de naraţiunea neîntreruptă a lui Claude Simon în *La Route des Flandres*. Odată cu Pierre Guyotat se depăşeşte o nouă etapă: *Eden*, *Eden*, *Eden* nu comportă decât un singur alineat de aproximativ 250 de pagini.

Divizarea în părţi corespunde cel mai adesea scurgerii timpului marcată mai ales prin succesiunea, adică revenirea anotimpurilor. Acesta este cazul romanelor „rurale”, cum este *Regain* de Giono. Dar anotimpul poate fi luat şi în sensul figurat al unui ciclu din viaţa afectivă, al unei crize psihologice sau al unei tragedii interioare: anumite romane, cum este *Creezy*, de Felicien Marceau, optează pentru o construcţie în buclă, povestirea terminându-se printr-o revenire la punctul de plecare.

În general, decupajul este dictat de o preocupare tematică, deşi ar putea fi luate în considerare şi unele constrângeri tehnice: episoade de lungimi egale pentru romanele publicate sub formă de foileton, alternanţa scenelor de violenţă şi erotism în romanele poliţiste, nararea succesivă a evenimentelor simultane, schimbarea personajelor, etc. Dar acesta poate să coincidă şi cu o deplasare spaţială. Prima, a doua şi a treia parte din *Faux-Monnayeurs* se situează respectiv la Paris, Saas-Fee, şi apoi din nou la Paris. Oricum ar fi însă, decupajul nu este niciodată arbitrar.

Compoziţia în diptic este una dintre cele mai frecvente, fie pentru că bipartiţia este una din structurile fundamentale ale fabulei, fie pentru că ea este cea mai

aptă să sublinieze ambivalenţa şi relativitatea punctelor de vedere, în *Lucien Leuwen* de Stendhal, viaţa garnizoanei din Nancy contrastează cu viaţa mondenă de la Paris. Fiecărui oraş îi corespunde o aventură sentimentală specifică:

d-na de Chasteller sau d-na Grandet. *L'Étranger* de Camus ia o dimensiune didactică pe care nu o avea proiectul iniţial (*La Mort heureuse*/*Moartea*. fericită) datorită opoziţiei de la un cap la altul al fiecărei serii de evenimente, consemnate cu obiectivitate în prima parte, apoi judecate în a doua.

Delimitarea capitolelor începutul (sau *incipif*) şi sfârşitul (*desinit*, clauzulă) ocupă un loc privilegiat în economia povestirii, din care decurge uneori, în mod tacit sau explicit, o semnificaţie simbolică, o „morală". Flaubert termină trist *L'Education sentimentale* dar are grijă să-şi încheie capitolele printr-un moment tare: Rosanette încălţând papucii destinaţi lui Marie Arnoux (II, 5) sau Dussardier doborât de Senecal (III, 5) ...

Ultima frază a unui capitol poate să coincidă cu o întrerupere tematică. Capitolul următor se deschide atunci asupra altui subiect după o eclipsă temporală sau spaţială ca în pasajul ce urmează:

Ridicai din umeri în ceea ce-l privea pe tânărul englez şi adormii.

Capitolul IV

Mă trezi clopotul ce anunţa sosirea. Eram la poarta Saint-Malo.

Vini ERS de L'Isle Adam, *Tribulat Bonhomet*

Se poate întâmpla ca un capitol să se termine cu o descriere ce întrerupe firul povestirii şi creează un efect de suspans. Acestea sunt celebrele observaţii atmosferice a căror seninătate ritmează în contrapunct tragedia evenimentelor istorice din *La Condition humaine* sau *La Peste*, de exemplu.

Când capitolul se încheie abrupt în mijlocul unui paragraf, atunci rezultă un efect de surpriză. Această

tehnică ce poate fi comparată cu încălecarea versurilor în poezie, permite să se atragă atenţia asupra pasajului aruncat la începutul capitolului următor şi să se întreţină astfel „suspansul” dând impresia unei accelerări a ritmului narativ:

O uşoară tuse seacă îl făcu să-şi ridice capul. Vecinul lui îl privea.

XIII

Ciudat şi respingător specimen uman. Abia trecut de şaizeci de ani, fără îndoială, şi o sută de ani tot atât de bine.

Louis Aragón, *Les Beaux Quartiers*, ed. Denoël în fragmentul de mai sus acest procedeu de decupaj accentuează surpriza personajului-martor, sustras brusc din meditaţiile sale.

Montaj cronologic şi montaj afectiv

Dacă acceptăm convenţiile naraţiunii ulterioare (vezi p. 118) în raport cu evenimentele raportate, fie că acestea sunt veridice sau simulate, dacă pe de altă parte considerăm romanul ca un canal de comunicare asemeni celorlalte media (teatru, cinema, benzi desenate etc.) putem studia raporturile existente între enunţat (istorie) şi enunţare (povestirea prin intermediul căreia cunoaştem istoria). Opoziţia se situează esenţialmente la nivelul prezentării faptelor. Vom distinge două tipuri de montaje pe care, în funcţie de faptul dacă ordinea evenimentelor este conservată sau perturbată, le-am putea numi:

montaj cronologic	montaj afectiv
narativ	expresiv
logic	mitic, ideologic

Termenul de „montaj” este împrumutat din domeniul filmului. El se întemeiază pe recunoaşterea efectului

Koulechov-Moskoujine: două imagini succesive capătă o semnificaţie diferită în funcţie de ordinea lor de apariţie. Această constatare va duce la teoria posibilelor

narative pe care o dezvoltă în special Bremond. Însă, opunând montajului logic (sau cronologic) montajele mitice sau ideologice, Todorov reaminteşte, pe bună dreptate, forţa ne-spusului şi a presupoziţiilor logico-semantice subiacente oricărei creaţii literare. Între două secvenţe narative, fie ele şi doar juxtapuse, se va stabili neapărat o legătură de cauzalitate implicită, după vechea maximă: „*post hoc*, *ergo propter hoc*”.

Montajul cronologic, sau doar logic este linear: în *Boule de* sul/7 Bulgăre de seu (ca în cea mai mare parte a nuvelelor lui Maupassant), succesiunea temporală a mişcărilor spaţiale este strict respectată. Diligenta părăseşte oraşul Rouen, este temporar blocată la un releu de poştă de către prusaci, apoi îşi reia drumul în direcţia Dieppe, după intervenţia providenţială a eroinei eponime.

La Duchesse de Langeais de Balzac oferă un montaj mult mai „romanesc”, sentimental: etapele sunt aici cele ale inimii. Am putea vorbi despre o compoziţie muzicală într-atât variază tonalitatea povestirii de la o mişcare la alta. Cronologia evenimenţială poate fi reprezentată prin următoarea schemă:

1 2 3

1816 1818: cinci ani 1823

Căsătoria legătură fugară de absenţă iubitul o regăseşte retrasă într-o mănăstire în Spania

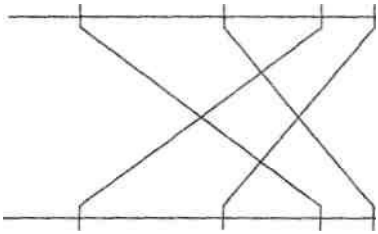
4 5

El „revine imediat „La câteva luni după în Franţa” sosirea lui”:

moartea ducesei

Ordinea acestor evenimente este diferită în povestire: „Iată faptele în întreaga lor simplitate pozitivă. După fapte vor veni emoţile”. Balzac începe *in medias res*, prin acţiune. Apoi abordează geneza pasiunii. În sfârşit, intriga se reia, pasiunea şi acţiunea se conjugă şi ajung… la moartea eroinei mereu îndrăgostite. Din acel moment procesul narativ poate să se rezume într-un tablou ce reia schema precedentă:

1 2 3 4 5
→ Istorie



Povestire
3 4 *V* 2 5

În acest desen, elaborat pe baza modelului lui Ricardou1, se observă că evenimentele „reale” sunt plasate pe *prima* dreaptă (deci *anterior* modului în care au fost aflate din povestire). Este rezultatul unei manipulări posterioare lecturii, în realitatea textului, în literatura lui, numai cel de al doilea decupaj este pertinent în măsura în care este direct comandat de enunţare. Prima dreaptă corespunde unui ipotetic referent din afara textului, cel de al treilea termen al triunghiului saussurian care scapă, de fapt, domeniului semiologiei literare. De aceea se poate pune întrebarea dacă o astfel de construcţie este adecvată. Nu întreţine ea iluzia unei posibile lecturi veriste pe care teoria şi practica romanului modern au condamnat-o, pe de altă parte?

1. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, „Temps de la naration, temps de la fiction”, Le Seuil, 1967.

5.2. Sistemul povestirii

Analiza unei povestiri înseamnă în mod ideal să descompui povestirea în atomi narativi după ce a fost delimitat un corpus omogen. Secvenţele reţinute corespund unor acţiuni, unor „roluri” relativ independente de personajele care le întrupează: „ceea ce se schimbă sunt numele (şi în acelaşi timp atributele) personajelor; ceea ce nu se schimbă sunt acţiunile lor, sau funcţiunile lor” (Propp, *Morphologie du conte*).

Prin extindere, o asemenea analiză poate fi efectuată şi asupra unei opere izolate. Se va recunoaşte aici un

anumit număr de funcţii caracteristice pentru scenariul corespunzător (roman de spionaj sau de formare, de moravuri, picaresc, povestire de groază etc). Cu cât genul este mai „îngheţat” prin convenţiile şi stereotipiile care îi asigură imediata recunoaştere, cu atât va fi mai uşoară analiza funcţională. Iată, după *Encyclopaedia Universalis*, care sunt elementele esenţiale la care s-ar putea reduce majoritatea romanelor poliţiste:

„Una din structurile fundamentale ale romanului poliţist: după descoperirea unei crime inexplicabile vine examinarea mobilurilor de către poliţia oficială, apoi arestarea unui prim vinovat şi scepticismul detectivului particular care îşi urmează propria anchetă; intervine o nouă crimă, care îl dezvinovăţeşte pe primul inculpat; în sfârşit, adevăratul vinovat (absolut neaşteptat) este arestat de că detectivul particular”.

Nu este o întâmplare că Claude Bremond, studii *Logique de possibles naratifs1*, ajunge la o concluzie formă de tautologie:

„Tipurilor narative elementare le corespund astfel formele cele mai generale ale comportamentului uman.

1. Claude Bremond, în Communications nr. 8, Le Seuil, 1966.

Munca, greşeala, contractul, capcana etc, sunt categorii universale”.

Generalitatea modelului depăşeşte speranţele analistului: ne putem întreba care povestire, de la *La Princesse de Clèves* până la *Belle du Seigneur*, ar putea scăpa înlănţuirii de „secvenţe narative elementare” ce reproduce indefinit mecanismele binare:

I Actualizare →

(ex. comportament pentru atingerea scopului) Absenţa actualizării (ex. „inerţie, dificultate în a acţiona”)

Virtualitate (ex„Scop de atins”)

I

Scop atins (Ex. succes al comportării) Scop neatins (ex. eşecul comportării)

Oricare ar fi dubiile ce s-ar putea naşte cu privire la adecvarea acestor ipoteze la texte guvernate de reguli de asociere ce nu se înscriu în reperele tradiţionale ale unei logici carteziene (*À la recherche du tempsperdu*, *Le Voyeur*, *Le Procès-verbal*...), trebuie să recunoaştem interesul teoretic pe care ele îl prezintă. Un basm (*Cendrillon*/*Cenu*-săreasa, de exemplu) apare ca realizare a schemei:

A → încercări → succes în timp ce → B → încercări → eşec ide A este Cenuşăreasa, B surorile cele rele).

A A

— I B A

n *L'Enfance d'un chef*, de Jean-Paul Sartre, ilustrează; lănţuirea de idei clasică:

1. Starea iniţială: copil.
2. Forţă perturbatoare: încercări calificative.
3. Dinamică: destin de îndeplinit.
4. Forţă echilibrantă: succesul şi preamărirea.
5. Starea finală: şeful.
6.

Această structură canonică în cinci faze, îşi dovedeşte în acest caz caracterul deplin parodic după romanul de formare care constă în a justifica eroul prin isprăvile lui bărbăteşti.

5.3. Acţiuni şi personaje

Erou/personaje secundare

S-ar putea crede că noţiunea de *erou* este doar rezultanta unui sentiment de simpatie pe care îl încearcă cititorul faţă de un personaj cu care se identifică sau pe care îl consideră *apriorica* pe un purtător de cuvânt. Un asemenea tip de personaj este în general privilegiat de autor, până acolo încât el suscită o legitimă suspiciune din partea Noilor Romancieri mai ales (vezi *L'Ère du soupcon*, de Nathalie Sarraute, Gallimard, 1956). În ce constă acest privilegiu? Dacă este vorba de o simplă valorizare socioculturală sau morală, aceasta nu priveşte studiul semiotic al textului propriu-zis. Dacă, dimpotrivă, este

vorba de un ansamblu de semne reperabile la nivelul formal, deosebirea resimţită intuitiv poate fi atunci analizată în mod riguros. Cercetarea eroului părea deja pertinentă pentru Tomachevski, atât pe plan metafizic cât şi pe plan psihologic, ca şi pentru Mauriac1, dar şi în perspectiva unei analize funcţionale:

„Autorul poate atrage simpatia către un personaj al cărui caracter în viaţa reală ar putea provoca cititorului un sentiment de respingere şi dezgust. Raportul emoţional faţă de erou rezultă din construcţia estetică a operei şi numai în formele primitive acesta coincide cu codul tradiţional al moralei şi al vieţii sociale”. 2

1. François Mauriac, *le Romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, 1933

2. *Theorie de la littérature*, op. cit., p. 295

3.

Eroul se recunoaşte după:

— Apariţia lui în text. De cele mai multe ori va fi primul numit; eroina va fi prima femeie văzută sau mai degrabă descrisă (reflecţiile lui Stendhal pe marginea romanului *Lucien Leuwen*: „Asta-i eroina, se va spune, se vede foarte limpede. Obiecţie de gândit mai târziu. Trebuie aşadar să arăt bine eroina”).

— Locul ocupat în sistemul de roluri. Cazul limită este cel al autobiografiei (povestire omodiegetică, focalizată intern, vezi p. 107): eroul este singurul personaj care coincide cu persoana întâi. Dar care este eroul din *Mandarins*/*Mandarinii* de Simone de Beauvoir, al cărei titlu anunţă dintr-odată o pluri-focalizare? Care sunt eroii din *Degres*? (Trepte). Narantul sau cei doi naratori pe care Michel Butor îi face să se exprime?

— Cantitatea şi selecţia de semne stilistice care indică personajul ca principal. Această retorică a desemnării se poate observa sub două aspecte:

— Supraabundenţa de semne: procedeu de emfază, convergenţă a diverselor puncte de vedere. Este ceea ce Michel Zeraffa1 numeşte personaj „rotund” spre deosebire

de personajul „plat”;

— Economia de semne. „Densitatea” personajului vine atunci din neutralitatea lui, din aptitudinea de a fi investit cu semnificaţii multiple. Françoise Sagan recunoaşte preferinţa ei pentru acest procedeu: „Nu-mi place să-mi descriu fizic eroinele. Trebuie ca ele să se poată contura în imaginaţia cititorului”.

Personajele şi raporturile lor

Personajul literar se defineşte mai ales în funcţie de legăturile ce se ţes în interiorul povestirii. Referinţa la surse, descifrarea pornind de la „chei” sunt parţial caduce şi nu pot decât să întreţină o confuzie inoportună între

1. Michel Zeraffa, *La Reuolution romanesque*, 10/18, UGE, 1972.

persoană (reală) şi personaj (imaginar). Studiind „o antropologie mitică: sistemul de personaje în *Therese Raquin1*”, Henri Mitterand a arătat de exemplu că ar fi inutil să studiem caracterul eroilor zolieni referindu-i la modele veridice: portretul trimite de fapt la un ansamblu de colocaţii izvorât dintr-o ştiinţă fizionomică atunci la modă şi se limitează la amplificarea aspectelor ei simplificatoare.

De asemenea, în *La Condition humaine*, fiecare actor al dramei întruchipează o atitudine revoluţionară specifică: Tehen, teroristul, se defineşte în raport cu Katow, profesionistul, Heminerlich, martirul, etc. La Roger Vailland, rolul lui François Lamballe se limpezeşte în lumina celui al lui Frederic, comunist fervent (*Drole dejeu*/*Joc* straniu). Exemplele s-ar putea multiplica la infinit.

Dar alte cupluri se formează la nivelul personajelor secundare. Stendhal îl opune pe M. de Goello, „un tânăr blond, sec şi rece” lui L. Roller „un tânăr solid cu părul negru şi lins” (Lucien Leuwen). Ne-am putea întreba dacă această înlănţuire de opoziţii binare-erou/personaje secundare – şi în interiorul acestui prim dualism moral o a doua distincţie fizică, chiar animale pentru personajele

secundare – nu este una din legile cele mai generale ale zămislirii personajelor în romanul clasic şi una din condiţiile lizibilităţii acestuia.

Ierarhiile semantice (calităţi sau defecte, sufleteşti şi trupeşti) şi retorice (structuri sintactice complexe vs sisteme metonimice sau metafore stereotipe) completează această viziune maniheistă a universului romanesc plasând individul-erou în centrul unei reţele de relaţii fără reciprocitate, un fel de cosmogonie armilară la periferia căreia gravitează personajele secundare, marionetele sau, cum spune Mauriac, nu fără dispreţ şi apropo, „actorii de mâna a doua”.

1. *Le Discours du roman*, op. cit.

Modelul actanţial

I

Aşadar, o povestire poate să funcţioneze independent de personajele care sunt, se pare, interschimbabile: d-na Bovary ar păstra semul bovarism. Acesta va fi întruchipat de un bărbat. Heniy în prima, Frederic în a doua *Education sentimentale*. *Le Mur*/*Zidul* pune în scenă „cinci mici derute – tragice sau comice – în faţa lor cinci vieţi”. Fie că personajele sunt respectiv Pablo, Eve, Pierre, Lulu sau Lucien Fleurier, asta nu schimbă nimic în semnificaţia filosofică a fiecăreia din aceste nuvele ale lui Sartre. La Beckett, la Le Clezio, personalitatea individuală se dizolvă într-atât încât „eroul” nu mai este desemnat decât printr-o iniţială (M, H) sau un antroponim abstract: *Adam*. Într-o nuvelă ca *LaFicelle*/ Sfoara de Maupassant, obiectul care dă numele titlului joacă un rol tot atât de important ca şi fiinţele omeneşti (normanzi caricaturizaţi) în jurul cărora se *înnoadă*, în mod autoreferenţial, intriga. Unul din actorii principali din *Enfants terri*-b/as/Copiii teribili, de Jean Cocteau, este un obiect sferic, pe rând bulgăre de zăpadă sau oulgăraş de drog, element perturbator lansat de elegantul Dargelos *„răsfăţatul* colegiului”, de unde şi dublul paronomastic al autorului însuşi.

Dezgolit de caracterizările sale individualizante,

eroul acţiunii, indiferent dacă este vorba de o fiinţă omenească, un animal, un obiect sau o forţă superioară, poate fi considerat ca un *actant*.

Pentru Greimas1, actantul se defineşte mai întâi pornind de la şase funcţii narative de bază calchiate după modelul funcţional al „structurii sintactice a limbilor naturale” (vezi aportul lingvisticii şi schema lui Jakobson, p. 77)

Expeditor

Asociat Obiect – < Opozant

Obiect

Destinatar

1. A.J. Greimas, *Semantique structurale*, Larousse, 196 l, p. 180.

Se va observa că acest model actanţial este perfect adecvat descrierii raporturilor interpersonale într-un roman ca cel al lui Tristan unde ar avea următoarea schemă:

ACTANŢI	ACTORI
Expeditorul	soarta (benefică sau malefică)
Obiect	Isolda cea blondă
Asociaţi	regele Marc, Brangien
Subiect	Tristan
Opozanţi	mişeii, Frocin, Isolda cu mâinile albe
Destinatari	legal: regele Marc; pasional: cuplul fatal.

Relaţia dorinţei este simbolizată prin filtru. Un acelaşi personaj poate ocupa două funcţiuni: rolul său actanţial se dedublează; acesta este cazul regelui Marc a cărui ambiguitate a putut suscita tot felul de controverse şi interpretări.

Chiar dacă are meritul de a sublinia rolul prevalent al structurilor limbii în organizarea universului ficţiunii, analiza actanţială riscă totuşi să se lovească foarte repede

de limitele pe care nu se poate să nu le suscite un model prea sistematic. *Manon Lescaut*, *La Vie Marianne*, *Sous le soleil de Satan* nu s-ar lăsa închise în mecanica riguroasă a unui ansamblu de forţe active. Chiar într-o poveste atât de simplă, va trebui să ne întrebăm întotdeauna, împreună cu Philippe Hamon, care este incidenţa caracterelor individuale asupra dezvoltării intrigii:

„Dacă o povestire aduce în scenă un *rege* sau un *cioban*, va trebui să ştim dacă el va deţine axa *sexului*, a *vârstei* sau a *ierarhiei sociale*, sau mai multe din aceste axe în acelaşi timp.1”.

1. Philippe Hamon, „Pour un statut semiologique du personnage”, *Littérature*, nr. 6, Larousse, 1972.

Noţiunea de actant nu ar trebui să şteargă noţiunea de personaj şi nici să facă să se uite importanţa studierii caracteristicilor sale.

6. POETICĂ ŞI NARATOLOGDE

Ce este aceea „poetica”? Care este obiectul ei? Ce legături unesc naratologia şi poetica? în *Qu'est-ce que le structuralisme*? /*Ce* este structuralismul? Tzvetan Todorov aminteşte ce nu este şi ce se vrea *Poetica*:

„Scopul acestui studiu nu este acela de a articula o parafrază, un rezumat sistematic al operei concrete, ci acela de a propune o teorie a structurii şi a funcţionării discursului literar, o teorie care prezintă un tablou de posibilităţi literare, aşa cum operele literare existente apar ca nişte cazuri particulare realizate1”.

Deci poetica se interesează de formele literare în general şi nu de singularitatea unei anume opere în particular. Dar obiectul ei nu rămâne conform dorinţei lui Roman Jakobson, o reflectare asupra a „ce anume face dintr-un mesaj o operă de artă2”, cu alte cuvinte asupra funcţiei estetice a limbajului său, mai mult, asupra *literarităţii* sale.

A vorbi pentru a informa ţine de lingvistică, de retorică sau de pragmatism. Intenţia, rezultatul artistic al limbajului pun în operă o poetică. Aceasta poate fi

normativă (cazul celor mai multe dintre „artele poetice”) sau simplu *descriptivă* (tendinţa cea mai răspândită la ora actuală).

1. Tzvetan Todorov, *Poétique*, T. Îl de *Qu’est-ce que le structuralisme*? Le Seuil, 1968.

2. Roman Jakobson, *Essais de lingvistique générale*, op. cit., reluat de Gerard Geneite în *Fiction et diction*, Le Seuil, 1991.

3.

Această descriere, care nu exclude nici subiectivismul, nici fenomenele de modă, nici riscurile proiecţiei involuntare căci ea se bazează pe una din funcţiile cele mai bogate ale limbajului, se străduie să scape vagului criticilor impresionişti ca şi comentariilor pline de umor, uneori strălucitoare dar înototdeauna neverificabile. Ea evită în aceeaşi măsură şi aporiile istoriei literare.

Astfel, ea se alătură de preferinţă unei analize a structurilor şi a tehnicilor: este vorba de o *semiotică textuală*. În domeniul romanului, acest saidiu formal îşi găseşte cu precizie rădăcinile în cartea lui Percy Lubbok, *The Craft of Fiction*/*Meşteşugul* ficţiunii (1921), al cărei titlu este explicit. În comparaţie cu *The Art of Fiction de Henry James* (vezi p. 32), interesul se deplasează de la rezultatul estetic spre uneltele de creaţie.

Naratologia este un fel de „poetică restrânsă”, limitată la faptul romanesc. Astfel, sistemele de focalizare (cine vede? cine vorbeşte?), tipologia monologurilor interioare privesc naratologia; noţiunea de personaj, dimpotrivă, ar putea fi exclusă, în măsura în care producţia de sens, în acest caz, nu depinde exclusiv de limbajul romanesc. Naratologia se vrea sistematică. Ca orice sistem, ea păcătuieşte prin exces de teoretizare. Totuşi, eforturile metodologice pe care le-a întreprins ea au permis criticii literare să câştige în precizie şi în credibilitate, ceea ce nu este de neglijat. Clasificările punctelor de vedere, ale instanţelor narative, ale

reprezentărilor de timp apar de acum înainte ca domenii larg explorate, susceptibile să câştige pe lângă cercetători un consens relativ, dacă nu o adeziune absolută.

6.1. Instanţa narativă

Problema cea mai directă, dacă nu şi cea mai uşor de rezolvat, este să-ţi pui întrebarea cui îi aparţine *vocea* povestirii: „Cine vorbeşte?” Dacă nu se ia în considerare această întrebare, simţul comun ar avea tendinţa să afirme „autorul ne spune că”, cu preţul unei identificări nepotrivite a cuvintelor şi actelor personajelor cu situaţiile trăite şi gândurile persoanei reale: scriitorul. Este suficient să observăm modul de funcţionare a „ambreiajelor” narative ale oricărui text, oricât de scurt ar fi, pentru a evita acest tip de eroare, cu atât mai răspândit cu cât este întreţinut de o anumită formă de „critică” mai mult mediatică decât literară, avidă de detalii autobiografice şi de confidenţe personale.

Să luăm nuvela *Madame Baptiste*. Pentru a scurta cât mai mult, nu vom reţine decât elementele ce privesc direct studiul instanţelor narative.

Când intrai în sala de aşteptare a gării din Loubain, prima privire mi-o îndreptai spre ceas. Aveam de aşteptat două ore şi zece minute expresul de Paris (…)

Vederea unui dric fu o uşurare pentru mine. Însemna un câştig de cel puţin zece minute (…)

Întrebai: „Este desigur o înmormântare civilă, nu?” (…)

Amabilul meu vecin îmi mărturisi în şoaptă: „Oh! e o-ntreagă poveste” (…) Şi începu:

(Urmează povestea vieţii şi sinuciderii doamnei Hamot, născută Fontanelle, violată de un argat pe nume Baptiste.)

Povestitorul tăcu (…)

Şi nu regretai că urmasem convoiul.

Nuvela este semnată: Maufrigneuse. Editorul, sau prezumtivul autor, se ascunde deci în spatele unui pseudonim. Autorul real (căruia acest nume de împrumut îi

serveşte ca alibi) este Guy de Maupassant.

Cine este aici persoana întâi? Cu siguranţă, nu Maupassant, care ţine să rămână absent şi căruia nu i-am aduce insulta de a crede că vederea unei înmormântări l-ar bucura. Cel care scrie este un personaj fictiv, care trece printr-un oraş imaginar (Loubain), şi care introduce aici adevărata povestire, cea a „amabilului vecin”, narator secundar. Povestirea lui, intercalată în cea precedentă, se adresează teoretic primului narator, chiar dacă amândoi vizează oricum un narant potenţial: cititorul (abonaţii la *Gil Blas* sau posteritatea).

În această povestire de câteva pagini se manifestă, comunică şi uneori se suprapun mai multe instanţe narative. Unele, de exemplul autorul, sunt reale. Cititorul însuşi ca participant – cel puţin tacit – la contractul comunicaţional este co-enunţiatorul povestirii pe care o (re) învie cu fiecare act de lectură. Ceilalţi sunt autori simulaţi. Primul pare să scrie o relatare pentru un destinatar abstract; al doilea se limitează la a vorbi: este un „povestitor” care narează... „o-ntreagă poveste”! Dacă folosim terminologia propusă de Genette, amândoi sunt „*omodiegetici*: fac parte din universul ficţiunii pe care o relatează, exprimându-se fiecare la persoana întâi. Povestirea celui de al doilea, introdusă de cea precedentă, este *metadiegetică în* raport cu aceasta. În *Boule de suif*, instanţa narativă (autorul însuşi, care nu participă la acţiunea pe care o descrie) ar fi *extradiegetică*. Şi, pentru a încheia într-o notă, vai, uşor sumbră, să adăugăm că d-na Baptiste, personaj fictiv este *eterodiegetică* raportat la naratorul prim în măsura în care, moartă fiind, ea nu întreţine *defacto* niciun raport de contiguitate cu acesta1. Ne aflăm într-o situaţie asemănătoare cu cea în care Alphonse Daudet, exprimându-se la persoana întâi, adresează unui cititor parizian povestea papei şi a măgarului său, întâmplare la care, desigur, nu a participat direct. („*La muie du Pape*”, *Leslettres de mon moulin*).

6.2. Cele trei tipuri de focalizare

Noţiunea de punct de vedere interesează *modul* de enunţare. Se referă desigur la punerea unor întrebări ca l. Vezi G. Genette, „D'un recit baroque" în *Figures* II, Le Seuil, 1969 şi „Discours de recit", în *Figures III*, Le Seuil, 1972.

„Cine vede? Din ce perspectivă? într-un raport imediat cu realitatea sau respectând o anumită distanţare?" Orice romancier se întreabă cât poate acorda exprimării propriei personalităţi în trama operei sale, în ce măsură urmele enunţătorului („intruziunile" autorului) pot ajunge la suprafaţa enunţatului. Astfel, Marguerite Yourcenar recunoaşte că preferă procedeul povestirii la persoana întâi, chiar şi într-un roman istoric, pentru că acesta elimină punctul de vedere al autorului. Totodată este vorba despre un concept ambiguu atât timp cât ne limităm la a opune zelatorilor subiectivităţii simpla dogmă a unei obiectivităţi suverane. Cercetările lui Georges Blin1, Jean Pouiuon2, Tzvetan Todorov3, Gerard Genette4, Jaap Lintvelt5, se pot rezuma în tabelul de mai jos:

1. Focalizare zero (Genette): „privirea lui Dumnezeu".

Viziune pe la spate (Pouiuon).

Narator personaj (Todorov).

Tip auctorial (Lintvelt). 2. Focalizare internă: conştiinţa unui subiect martor.

Viziune cu.

Narator = personaj.

Tip actorial. 3. Focalizare externă: privirea, pur obiectivă, nu aparţine nimănui;

Tehnica „comportamentismului".

Viziune din afară.

Narator e personaj

Tip neutru.

1. Georges Bun, *Stendhal et les problèmes du roman*, Coiti, 1953.

2. Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1954.

3. Tzvetan Todorov, *Poétique de laprose*, Le Seuil,

1971.

4. Gerard Genette, Figures III, Le Seuil, 1972.

5. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Coiti, 1981.

6.

N.B. Mieke Bal remarcă şi critică pe drept uşoara lipsă de proprietate a terminologiei genettiene: „În al doilea tip, personajul focalizat vede, în al treilea tip el nu *vede*, ci *este văzut*. Astfel, nu mai este vorba despre o diferenţă între instanţele „care văd” ci între obiectele viziunii1”...

Ordonarea perfectă a acestei scheme tripartite nu trebuie să ne facă să uităm că în practică lucrurile sunt mai suple şi mai complexe totodată. După ce personajul principal a fost introdus (Étienne Lantier în *Germinal*, de exemplu) şi definit ca erou, punctul de vedere adoptat este în general al acestuia ori, în lipsă, cel al fiecăruia dintre personaje. Se trece, deci, de la un punct de vedere zero, omniscient, al tehnica numită „realism subiectiv” al cărui centru nu mai este cel al autorului ci al protagoniştilor povestirii. Cea mai mare parte a romanelor secolului XIX folosesc astfel focalizarea internă cu centru variabil.

6.3. Situaţia narativă

Este oare necesar ca la sistemele precedente să adăugăm noţiunea de „situaţie narativă” care, bazându-se pe combinarea de voci şi modele, este rezultanta literară, în act, a unor modele ideale? Trebuie remarcat de la bun început că şi în acest caz se poate face simţită tirania manipulării teoretice. Gerard Genette, de exemplu, nu ezită ca în *Nouveau discours du recit* (Seuil, 1983), să stabilească o nouă combinatorie cu trei tipuri de începuturi ţinând cont de niveluri, relaţii narative şi tipuri de focalizare (Vezi tabelul de mai jos).

1. Mieke Bal, „*Narration et Focalisation*”, *Poétique* nr. 29, Le Seuil, febr. 1977, p. 113

	Focalizare	Eterodiegetică	Omodiegetică
Extra-diegetică	O	*Tomj ones* (Fielding)	*Gil Blas* (Lesage)
	Internă	*Portretul unui artist* (Joyce)	*Foamea* (Knut Hamsun)
	Externă	*The Killers* (Hemingway)	*Străinul* (?) (Camus)
Intra-diegetică	O	*Curiosul impertinent* (în *Don Quijote* de Cervantes)	
	Internă	*L'Ambiţieux par amour* (*în Albert Savarus* de Balzac)	*Manon Lescaut* (Abatele Prévost)
	Externă		

Se justifică această suprasolicitare clasificatorie? Sunt exemplele reţinute semnificative sau este vorba doar de nişte curiozităţi muzeologice? Unele casete rămân goale. -se pare că teoria depăşeşte realitatea! Cât despre romanul lui Camus, este el pus la locul cuvenit?

Enunţătorul povestirii (Meursault) ilustrează un

paradox tehnic şi Genette explorează toate posibilităţile înainte de a opta pentru prima, cea mai puţin rea se pare.

De fapt, există următoarele posibilităţi:

— Focalizare externă la persoana întâi;

— Naraţiune omodiegetică neutră;

— Focalizare internă cu o paralipsă aproape totală a gândurilor.

O astfel de balizare a povestirii poate să pară excesivă: să nu fie naratologul decât un simplu funcţionar de la cadastru condamnat să cadrileze aleile creaţiei literare? Vom nota că în acest caz precis, problemele ridicate de Genette aduc o nouă lumină. Eroul-narator *din.'E tranger*, Mersault, „povesteşte ce face şi descrie ce vede dar nu spune (nu *ce gândeşte* ci) *dacă gândeşte ceva*". Vorbirea amfigurică voită şi precauţiunile din ultima frază arată că poetica şi critica se întâlnesc. O analiză naratologică riguroasă permite de fapt să se evite judecăţile arbitrare. Este imposibil să ştim dacă Mersault are o conştiinţă pe care o reduce la tăcere sau nu o are. Formula lapidară a lui Sartre pentru care eroul absurd, moştenitor al neorealismului american, ar fi comparabil cu o sticlă „transparentă la lucruri şi opacă la semnificaţii1" are meritul conciziunii dar corespunde unei lecturi ce nu respectă *originalitatea pactului narativ* propus de Camus.

Situaţia narativă care rezultă din suprapunerea parţială a doua registre: cel al expresiei (literare) şi cel al modalităţilor viziunii, nu este niciodată constantă, definitiv stabilită. Un roman „tradiţional" (*Le Pere Goriot*, *Mont-Oriol*, *L'Or*) începe de obicei cu o naraţiune extradiegetică şi reînnoadă rapid o focalizare internă. „Povestirea vorbirii" (Jules Verne: *Les Revoltes de la Bounty*, François Mauriac: *Le Sagouin*) şterge temporar prezenţa naratorului ori a naratorilor; personajele sunt cele care se exprimă direct. Romanul epistolar, făcând să intervină mai mulţi emiţători, multiplică punctele de vedere şi instanţele narative; la fel se întâmplă dacă este vorba de o povestire

simultană (*Le Sursis de Sartre*) sau de reunirea, sub formă de dosar, a unor documente ce provin din surse diferite: Gide, *Les Faux-Monnayeurs*. În *La Dentelliere* de Pascal Laine, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier sau în *Le Diner en l*. J.P. Sartre, *„Explication de L'Étranger"*, în *Situations I*, Gallimard, 1947.

viile/Cină. În oraş de Claude Mauriac, romancierul alternează punctele de vedere şi s-au instanţele narative.

Cât despre romanele ce se scriu în prezent, este greu de stabilit dacă ele corespund unei naraţiuni efective, unui soliloc, unui monolog interior, unei reverii poetice sau unei meditaţii filosofice. Ambiguitatea situaţiei narative apare din plin în texte destul de diverse cum sunt *Pilote de guerre* (Saint-Exupéry) *Desert* (*Le* Clezio) sau *Splendid Hotel* (Marie Redonnet). Dar sunt ele romane? Sistemul de reprezentare pe care îl propun ele este prea neobişnuit pentru ca publicul să le considere ca atare şi fără îndoială că nici autorii lor nu susţin acest lucru. Editorii ezită între lipsa unei menţionări şi o timidă apariţie a etichetei „roman" pe o copertă.

Efectul *jalousie*

Numeroase romane ce aparţin Noului Val explorează ambivalenţa pactului narativ. Titlul romanului lui Robbe-Grillet, *LaJalousie/Geloziz* instalează de la bun început pe cititor în echivoc. De fapt, cuvântul este polisemie şi dicţionarele atestă cel puţin două accepţiuni. Una se raportează la viaţa imaginară: cealaltă ţine de lumea obiectelor:

Jalousie:

1. Sentiment dureros care provoacă în cel care îl simte cerinţele unei iubiri frământate, dorinţa de posesie exclusivă a persoanei iubite, teama, bănuiala sau certitudinea infidelităţii acesteia.

2. Grilaj de lemn sau metal prin care poţi vedea fără să fii văzut.

Le Petit Robert 1

De fapt, Robbe-Grillet joacă o continuă partidă de-a

v-aţi ascunselea cu cititorul, joc a cărui miză este dezvăluirea identităţii naratorului. Acesta, fiind absent în calitate de personaj, are un punct de vedere omniscient. Şi cu toate acestea el este actorul şi nu autorul ficţiunii. Dacă ne este permis acest oximoron, situaţia lui este etero-omo-diegetică, sau transdiegetică, varietate androgină ce ar trebui adăugată ca ultimă noutate în tabelele naratologice! Aşadar, „şcoala privirii” atinge în *Lajalousie* o asemenea acuitate încât obiectivitatea maximă sfârşeşte prin a se confunda, cu contribuţia curburii spaţiului literar, cu subiectivitatea absolută.

Pronumele folosit pentru a desemna centrul naraţiunii este impersonalul „on”. Acesta corespunde ochiului unui observator abstract, acel „je-neant” despre care vorbeşte Bruce Morrissette1.

Încetul cu încetul, atenţia extremă acordată celor mai mici fapte şi gesturi ale lui A... personaj central dar nu şi principal al textului, lasă să se înţeleagă că această *ocularizare* este fapta unui voyeur, a unui maniac, a unui gelos. Cel care spionează – şi descrie – este deci soţul. Iată cheia acestei cărţi: pe lângă Franck (presupusul amant), autorul prezintă acest al treilea personaj, schiţat în gol. Mereu exclus din enunţ, este de fiecare dată prezent în enunţare căci el este sursa discursului, a povestirii ori a monologului interior, rod al gândurilor lui pline de nelinişte şi al delirului său interpretativ. La întrebările „Cine vede?” şi „Cine vorbeşte?”, ar trebui poate să adăugăm o alta: „Cine gândeşte?”

6.4. Temporalitatea

Timpurile verbale

Pe plan gramatical, semnificaţia timpurilor verbale depinde în mod esenţial de folosirea lor în contextul narativ. Rolul lor este, fără îndoială, mai puţin acela de a indica un proces cronologic (în sensul triadei trecut-prezent-viitor)

1. Bruce MORR – issETrE, *Les Romans de Robbe-Grillet*, ed. Minuit, 1963.

cât () opunere a punctelor de vedere ori a instanţelor narative. Astfel Weinrich pornind de la o analiză a contrastelor temporale, aduce o nouă lumină asupra fragmentului următor din *La Femme adultere* de Camus.

De câtva timp o muscă pricăjită *se-nvârtea* prin autocarul ale cărui ferestruici erau totuşi deschise. Lucru insolit, umbla de colo-colo fără niciun zgomot, într-un zbor extenuat. Janine o *pierdu* din ochi, apoi o *văzu* aterizând pe mâna nemişcată a soţului ei. Se lăsa frig. Musca *tremura* la fiecare rafală de vânt încărcată cu nisip ce scârţâia izbindu-se de geamuri. La lumină, vehiculul *da înapoi*, *se legăna*, *înainta* cu greu, Janine îşi privi soţul.

Albert Camus, *La Femme adultere*, ed. Gallimard

Harald Weinrich constată că schimbarea timpurilor funcţionează la începutul povestirii ca semnale ce permit cititorului să presupună care va fi ierarhia personajelor. De fapt, fiecare trecere de la imperfect la perfect simplu este însoţită de o schimbare a subiectului verbului. Aşadar, cititorul se poate aştepta ca autorul să dea rolul de vedetă subiectului combinat cu perfectul simplu: Janine, astfel desemnată ca „femeia adulteră” 1.

Cu alte cuvinte, aceste semne sintactice pot avea o consecinţă asupra repartiţiei discurs/povestire. Janine îşi privi soţul” ţine efectiv de o povestire cu focalizare externă. „Se lăsa frig”, care împrumută imperfectul expresiei stilistice a stilului indirect liber, corespunde fie unui „discurs trăit”, fie unei descrieri. Imperfectul neutralizează semnele formale care ar permite deosebirea între enunţarea făcută de autor şi gândurile personajului: monologul interior este el însuşi narativizat, doar dacă nu cumva se consideră că povestirea este asumată de conştiinţa unui

1. Harald Weinrich, *Le Temps*, Le Seuil, 1973

actor-martor, omodiegetic, ajungându-se fără îndoială la acelaşi lucru.

Am putea extinde ideea lui Weinrich şi să considerăm că, pe plan istoric, utilizarea generalizată a prezentului

marchează în zilele noastre o nouă etapă în acel efort al romanului de a se elibera de stereotipiile create de maeştrii realismului? „Balzac, Flaubert, Zola şi până la Proust sunt la antipozii acelui stil vioi la perfectul simplu atât de îndrăgit de Voltaire. Dacă proza secolului al XVIII-lea poate fi pusă sub semnul perfectului simplu, asupra prozei narative a secolului al XIX-lea domneşte imperfectul. Ce să spunem despre secolul al XX-lea, din această perspectivă?”

Lăsând la o parte aspectele morfo-sintactice pentru secvenţe mai ample, abordarea naratologică studiază reprezentarea temporalităţii urmărind categoriile de ordine, durată şi frecvenţă.

Ordinea

Reperele cronologice abundă în literatura romanescă clasică. Exemplul cel mai obişnuit poate fi dat de începutul romanului *Une vie*. cititorul află întâmplător data când se desfăşoară povestea atunci când Jeanne, tânăra eroină a lui Maupassant, notează ziua în calendarul ei: „Luă de pe perete cartonaşul împărţit în luni şi având în mijlocul unui desen, înscris cu cifre aurii, anul curent, 1819. Apoi bifa cu creionul primele patru coloane, subliniind fiecare nume de sfânt până la 2 mai, ziua ieşirii ei din mănăstire”.

Zola este la fel de precis: „Omul plecase din Marchiennes către ora două”. Este de asemenea, mai direct: «Ceasul cu cuc din sală bătu ora patru» „(*Germinal*). Dimpotrivă, cititorul are nevoie de multă abnegaţie şi de perseverenţă pentru a reconstitui acel puzzle temporal imaginat de Michel Butor în *L’Emploi du temps*. Fiecare subtitlu indică perioada tratată. De exemplu, *septembrie*, *iulie*, *martie* semnifică faptul că la 4 septembrie, naratorul îşi reciteşte însemnările din 3 iulie referitoare la un eveniment ce s-a petrecut în martie!

Cultul exagerat al datării este caricaturizat în *L’Arrache-coeur*, unde Boris Vian face ca mai multe capitole să înceapă prin indicaţii temporale de o precizie fantezistă: „73 fevriun”, „98 aprust” etc.

Povestirea este în general dată ca fiind ulterioară, timpul naraţiunii este situat după momentul în care se desfăşoară întâmplarea (în secolul al XIX-lea, adesea după zece sau douăzeci de ani, adică spaţiul unei generaţii). Este vorba de o naraţiune ulterioară. Dar aceasta poate să fie şi *simultană* (cazul jurnalului sau al majorităţii romanelor contemporane), sau *intercalată*, fie când două evenimente sincrone sunt povestite succesiv, fie când diferite momente din trecut se întreţes, ca în *À la recherche du tempsperdu*.

În sfârşit, naraţiunea poate fi *anterioară*: este cazul anticipării. În *La Modification* de exemplu, Leon Delmont îşi imaginează pe tot traseul unui tren cum va fi apropiata întâlnire cu iubita lui, Cecile, la Roma (vezi p. 109).

O terminologie preluată din tradiţia retoricii ne va salva şi ne va permite să lămurim oarecum întrepătrunderile acestea ale povestirii. *Analepsa* serveşte pentru a desemna o revenire înapoi; *prolepsa*, o anticipare. Materia romanului citat, *La Recherche*, o constituie chiar suprapunerea amintirilor. Prevestirea destinului poate figura chiar în titlul romanului unde se citeşte în filigran prin semne premonitorii: indiciile date de Julien Sorel la începutul lui *Rouge et le Noir* sunt împrumutate din fatalitatea romantică dar au şi forţa determinantă a oracolului antic.

Durata

Cu certitudine, putem considera alături de Gerard Genette că există „o gradare continuă, începând cu această viteză infinită care este cea a elipsei, în care un segment zero al povestirii corespunde unei durate oarecare a istoriei, până la încetineală absolută care este cea a pauzei descriptive, în care un segment oarecare din discursul narativ corespunde unei durate diegetice nule” (*Figures III*). Totuşi, pentru simplificare, vom reţine sistemul teoretic următor în care TH desemnează timpul istoric (realitate sau ficţiune narată) şi TR timpul povestirii (actul narativ).

TR = TH

Scena, în general dialogată. Fiind în esenţă mimetică, ea realizează un fel de ecuaţie între timpul naraţiunii şi durata „reală”. Ex.: scenele dialogate din *Jacques le Fataliste*, Acestei teatralizări a povestirii i se va opune cu folos utilizarea, generalizată în zilele noastre, a unui „prezent scenic” care corespunde interiorizării punctului de vedere: *Topologie d'une citefantome*/*Topologia*, unui oraş fantomă (Robbe-Grillet), *Le Pare* (Philippe Sollers), *Moha lefou*, *Moha le sage*/*Moha*. nebunul, Moha înţeleptul (Tahar Ben Jelloun) etc. nu sunt oare înainte de toate poeme romaneşti?

TR <TH

Sumarul, sau rezumatul. Aici este foarte puternic implicat punctul de vedere al naratorului. Ex.: penultimul capitol din *L'Education sentimentale*.

Călători.

Cunoscu melancolia pacheboturilor, recile treziri sub corturi, ameţeala peisajelor şi a ruinelor, amărăciunea simpatiilor întrerupte. Se întoarse.

Frecventă lumea şi trăi alte iubiri. Dar veşnica amintire a primei iubiri le făcu pe celelalte să pară insipide; şi apoi era pierdută vehemenţa dorinţei, însăşi floarea simţirii. Scăzuseră şi ambiţiile lui spirituale. Anii trecură! şi el îndura inactivitatea inteligenţei şi inerţia inimii.

Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*

Se pare că din acest pasaj care nu are nimic excepţional se poate deduce regula după care viteza povestirii ar fi invers proporţională cu durata reală (sau, dacă preferaţi: TR =).

TH = n, TH = O

Pauza, esenţialmente descriptivă. Ex.: în *Bel-Ami* (II, 1), povestirea se întrerupe pentru a ceda locul unei lungi descrieri a Rouenului văzut de pe o colină din preajmă, reputată pentru priveliştea oferită. Cititorul îşi întrerupe lectura (sau sare această pagină) în acelaşi moment când

călătorii îşi întrerup înaintarea. Sfârşitul pauzei (textuale şi turistice) este enunţată de Maupassant cu o maliţie care anticipează distanţarea ironică de un San Antonio:

Vizitiul diligentei aştepta ca toţi ceilalţi călători să înceteze să se extazieze. Cunoştea din experienţă durata admiraţiei pentru toate soiurile de vizitatori.

Guy de Maupassant, *Bel-Ami*

TR = 0,TH = n

Elipsa marchează o mişcare narativă inversă celei precedente. Ex.:

[Trei tinere lucrătoare sunt părăsite de iubiţii lor]. Şi izbucniră în râs. Fantine râde împreună cu celelalte. O oră mai târziu, când se întoarse în camera ei, ea plânse. Era, aşa cum am spus-o, prima ei iubire; i se dăruise acestui Tholymes ca unui soţ, şi sărmana fată avea un copil.

Victor Hugo, *Les Miserables*. En l'année 1817

Exprimarea sentimentelor, reacţiile lui Fantine sunt absente; „ea plânse" funcţionează ca o litotă: durerea ei este atât de mare încât scena ce ar fi putut-o reprezenta este elidată. Efectul de prăbuşire pe starea în care se află Fantine (aici se încheie cartea III) îşi trage de altfel întreaga valoare (melo) dramatică din „raccourci".

Frecvenţa

Ritmul povestirii (mai mult sau mai puţin lent, mai mult sau mai puţin vioi) poate fi descompus, tot dintr-o dorinţă de simplificare, urmând o tipologie cu trei termeni.

— Povestire *singulară*. Se povesteşte o singură dată ceea ce s-a petrecut o singură dată (ori, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, de n ori ceea ce s-a petrecut de n ori), în *Candide* de exemplu: „buzele li se întâlniseră, ochii se aprinseră, le tremurară genunchii, mâinile li se răciseră".

— Povestire *repetitivă*. Se repetă de n ori ceea ce s-a petrecut o singură dată: explozia bombei atomice în *Hiroshima mon amour*. Obsesia ia când forma unui recitativ liric, când pe cea a unei „potenţiale urmări" de la care se porneşte în multiplicarea variaţiunilor pe o temă constantă.

— Povestire *iterativă*. Se povesteşte o singură dată ceea ce s-a petrecut de n ori. Această modalitate narativă se apropie de sumar. Timpul verbal folosit este imperfectul. Ex.: „Este posibil, îi spunea el, dacă aş putea (...)” Acest dialog redă un discurs frecvent la domnul de Nemours. În acest pasaj din *La Princesse de Clèves*, este propusă o sinteză a conţinutului.

3

Perspective şi cercetări

1. LIMITELE TEORIEI LITERARE

Propunând această „iniţiere” în roman, am dorit să arătăm diversitatea modalităţilor de abordare şi a metodelor care au fost elaborate în decursul secolului şi care au permis reînnoirea, uneori radicală, a studiilor literare.

Domeniile teoretice deschise de lingvistică, de structuralism şi de „ştiinţa poeticii” sunt numeroase. Aceste discipline obţin rezultate variate şi fără îndoială, chiar dacă sunt prea recente pentru a le putea evalua cu suficientă detaşare, cercetarea continuă şi dezbaterile la care dau naştere dovedesc atât interesul cât şi problemele pe care le suscită.

În mod paradoxal, derivele metodologice cele mai surprinzătoare pot apărea tocmai prin analiza cea mai riguroasă a faptului literar. Nu este deloc greu pentru critica tradiţională să transforme în derizoriu teoria unificată a scrisului (*Thune*), cauţionată de Ricardou şi care se manifestă sub forma unor explorări multiple (cacoscriptură, api-teză, congruaţie, sau hiperautoreprezentare). Proliferarea necontrolată de neologisme poate perturba lecturabilitatea (sic) *textică*l Dar fără a merge până la aceste excese pe

— Care unii le consideră caricaturale, numeroşi cercetători au putut sucomba în faţa maniei taxonomice, a înmulţirii vocabulelor erudite şi a distinşilor bizantini ce justifică teama de apariţia unui nou manierism intelectual.

Formaliştii ruşi, anglo-saxonul „new criticism”, structuralismul ceh din care s-au inspirat mai mult sau mai puţin teoreticienii francezi au dezvoltat gustul pentru o examinare foarte scrupuloasă a semnificantului şi au restabilit o ordine salutară în confuzia ce domnea în studiile literare dominate de discursuri intuiţioniste, atinse de presupuneri idealiste sau de postulate spiritualiste. Aşadar, o reacţie sănătoasă marcată de o curiozitate acută faţă de substanţa literară: fonică, grafică, textuală. Dar asta face să se uite că romanul, ca orice altă formă de artă, n-ar trebui să fie redus la simplul produs al unei zămisliri mecanice: hipertehnicitatea teoriei literare nu poate explica decât aspectele formale ale creaţiei romaneşti. De asemenea, trebuie remarcat caracterul tot mai abstract al naratologiei, îndepărtarea ei tot mai manifestă de realitatea literară, şi poetica ale cărei preocupări par mai degrabă apte să surprindă supleţea enunţării, variabilitatea punctelor de vedere şi diversitatea estetică a romanului, decât romanul însuşi.

2. NOI CĂI PENTRU POETICA POVESTIRII

Afară plouă… Afară e frig… Afară e soare.

Alain Robbe-Grmet, *Dans le labyrinthe*, ed. de Mânuit

La început conversaţia s-a învârtit în jurul diferitelor specii de tutun apoi a trecut, în mod firesc, la femei. Domnul cu ghete roşii îi dădu sfaturi tânărului: îi expuse teorii, îi povesti anecdote, se dădu pe sine însuşi de exemplu, spunând toate astea pe un ton părintesc, cu o distractivă ingenuitate a coruperii.

Era republican, călătorise, cunoştea culisele teatrelor, restaurantelor şi ziarelor, ca şi pe toţi actorii celebri cărora le spune familiar pe nume; Frederic îi împărtăşi imediat proiectele lui iar el îl încuraja.

Gustave Flaubert, *L’Educations entimentale*

Mă voi întoarce destul de mult în trecut înainte de a ajunge la această noapte faimoasă. Femeia care ne va interesa acum era desigur excepţională. Voi încerca să vă fac s-o înţelegeţi. Le Moulin de Pologne este un domeniu

de plăceri situat la cel mult un kilometru de cartierul nostru, înspre apus pe şosea. De fapt, promenada de la Belvue se află chiar deasupra ei. Dacă ai vrea ai putea să scuipi pe acoperişul castelului. Moara polonezului, de unde acest nume? Nimeni nu ştie nimic despre asta. Unii pretind că un pelerin polonez ce mergea la Roma s-a stabilit cândva în acest loc într-o cabană.

Curând după căderea Imperiului, un oarecare Coste cumpără terenul, construi casa principală şi dependinţele care se văd şi acum.

Jean Giono, *Le Moulin de Pologne*, ed. Gallimard

Universul lui Robbe-Grillet (primul fragment) este într-adevăr un labirint pentru cititor. Înţelesul sintagmelor citate, care se anulează reciproc, este imposibil de decelat. Formularea, deşi posibilă pe plan lingvistic, este aberantă la nivel referenţial: lectura nu poate fi decât deconstructivă. Ea sfidează orice tentativă de teoretizare tipologică (este vorba despre un enunţ descriptiv, narativ ori discursiv?) şi sapă o prăpastie între structura gramaticală şi structura retorică, între sensul propriu şi sensul figurat. Această rezistenţă a limbajului în faţa unei formulări clare, mult exploatată de Noul Roman, introduce o confuzie constantă în analiza semnificantului şi relevă inevitabile aporii pentru teoria literară: procesul care conferă textului efectele de sens se situează dincolo sau dincoace de ce spune acesta, *textualmente*.

Cel de al doilea fragment luat dintr-un roman considerat drept realist, *L'Education sentimentale*. Nu este nici el lipsit de ambiguitate. Cum să interpretezi „Cizmele roşii" ale domnului Arnoux, republicanismul lui (în 1840), cunoştinţele sale enciclopedice? Cine este naratorul? Care îi sunt intenţiile? împărtăşeşte Flaubert fascinaţia lui Frederic pentru părintele său spiritual? îl incită el pe cititor să-l admire pe proprietarul de la *Art industriei* prin naivitatea tânărului bacalaureat ori zâmbetului lui Frederic, întunecat el însuşi de fanfaronadele unui personaj ridicol? Contextul imediat nu dă niciun răspuns

satisfăcător. Era de aşteptat ca recursul la modelele pragmaticii să poată aduce oarecare lumină. De fapt, actele locutorii şi ilocutorii sau, în termeni jakob-sonieni, funcţiile referenţiale şi cele conative sunt clar identificabile aici. Se suprapun – sau se contrazic – mai multe izotopii. Este imposibil de ştiut dacă avem de-a face cu o *parodie* sau cu o descriere serioasă a realităţii (care realitate?). Analiza stilistică permite să se sublinieze caracterul insesizabil al scriiturii flaubertiene. Pierre Guiraud o comentează astfel: „Cuvintele exprimă (în mod afectiv) în acelaşi timp îngâmfarea personajului şi ironia naratorului. Astfel stilul liber indirect permite actualizarea obiectivă a personajelor menţinându-le în acelaşi timp sub privirea subiectivă a autorului1”. Astfel, jocul punctelor de vedere ar putea fi analizat cu ajutorul opoziţiei binare între sistemele alo-mimetice şi auto-mimetice pe care alţii le numesc omo-diegetice sau extradiegetice... Temeiul acestor distincţii subtile este evident: ele pun în lumină bogăţia mesajului narativ, dar nu vor epuiza niciodată abundenţa polivalenţei

1. Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1963, p. 76.

sale. În ceea ce priveşte cel de al treilea extras s-ar putea încerca aplicarea savantei tipologii elaborate de Lintvelt1. Suprapunerea „careurilor” succesive se potriveşte perfect ierarhiei diverselor instanţe ale pactului narativ:

autor concret

	opera literară			
	universul romanesc			
		po vestire = discursul		
au	na	nar	na	cit

tor abstract	rator	atorului discursul actorilor istorie = universul povestit universul citat	ram	itor abstract

cititor concret

N.B.

Autor concret: Jean Giono (Manosque, 1895 – *ibid.*, 1970).

Autor abstract: ideea avută despre gionism pe baza operelor atribuite lui Giono.

Narator: „eu” care se va descoperi la sfârşitul acestei cărţi.

Universul povestit: intriga (fictivă)

Universul citat: Moara polonezului (a cărei existenţă reală este de altfel atestată).

Narant: „noi” (cine?).

Cititor abstract: publicul obişnuit al operelor lui Giono.

Cititorul concret: aleator.

Din nou teoria pare să coincidă cu nevoia de organizare raţională care nu va dezvălui secretul cititorului (ceea ce nimeni nu aşteaptă!), şi nici măcar al operei. Cine este enigmaticul narator (mai mult intradiegetic

I. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie natrative*, Corti, 1981. (După pagina 32).

decât omodiegetic) al povestirii? Cui datorează titlul misterul său? Pentru cititorul (abstract) francez, referirea la un polonez este insolită, mai ales în cadrul unei

Provence imaginare, fals rustice, calchiată după miturile greceşti. Pe de altă parte, în ce filiaţie tenebristă sau numai romantică (în momentul când triumfa existenţialismul parisian) se înscrie paradigma conotativă a „morii”?

Problematica intertextualităţii, indiferent dacă este abordată sub unghiul dialogismului împreună cu Bakhtine, al semiologiei paragramaticale după Julia Kristeva sau al mitologenelor cu Riffaterre, rămâne omniprezentă: ficţiunf sau discurs, textul romanesc spune întotdeauna mai mulis sau altceva, decât ceea ce este simplu enunţat. Dar, dacF acesta interpretează o realitate culturală preexistentă, el se referă de asemenea – şi în acelaşi timp – la lumea reală pe care o numeşte, o pune în scenă, o descrie, o face să existe sau o aneantizează.

3. DE LA TEORIE LA PRACTICĂ

Să studiem următorul pasaj din *L'Assomoir* (participanţii la nunta lui Gervaise şi Coupeau vizitează Louvre-ul sub îndrumarea lui Madinier – cap. III). Cum ne permit pistele metodologice deschise în capitolele prezentei lucrări să analizăm principalele caracteristici ale romanului lui Zola?

Dl Madinier ceru politicos să o ia în fruntea alaiului.

Era foarte mare, se puteau pierde; el, de altfel, cunoştea locurile frumoase, pentru că venise adesea cu un artist, un băiat tare inteligent, căruia o mare casă de ambalaje din carton îi cumpăra desenele, ca să le pună pe cutii. Jos, când nuntaşii pătrunseră în muzeul asirian, o trecu un fior. Drace! Nu era deloc cald; sala ar fi fost o pivniţă grozavă. Şi perechile înaintau încet, cu bărbia ridicată în sus, clipind din ochi, printre coloşii din piatră, zeii din marmură neagră muţi în rigiditatea lor hieratică, animale monstruoase, jumătate pisici jumătate femei, cu chipuri de morţi, nasul subţiat şi I buzele umflate. Le găseau pe toate tare urâte. Azi se lucra mult mai frumos în piatră ca altă dată. O inscripţie în caractere feniciene îi uimi. Nu era posibil, nimeni nu citise niciodată această

scriere de neînţeles. Dar dl Madinier, deja pe primul palier împreună cu d-na Lorilleux, îi chemă, strigând pe sub bolţi:

„Veniţi odată. Nu-i nimic, chestiile alea… La primul etaj trebuie să vedeţi”.

— Goliciunea severă a scării îi făcu să fie gravi. Un uşier,.; perb, cu vestă roşie şi livrea cu galoane de aur, ce părea jă-i aşteaptă pe palier, le dublă emoţia. Şi plini de respect, i mergând cât mai uşor posibil, intrară în galeria franceză.

Aşadar, fără să se oprească, cu ochii plini de aurul ramelor, urmară şirul de salonaşe, privind în trecere imaginile, prea numeroase pentru a fi bine văzute. Ar fi fost nevoie de o oră în faţa fiecăreia dacă ar fi vrut să le înţeleagă. Câte tablouri, Dumnezeule! nu se mai termină. O avere e-ngro-pată aici. Apoi, în capăt, dl Madinier îi opri brusc în faţa unui tablou: *Le Râdeau de la Medusel* şi le explică subiectul. Atenţi cu toţii, nemişcaţi, tăceau. Când se puseră din nou în mişcare, Boche rezuma sentimentul general: era reuşit.

În galeria Apollo, cel mai mult îi minună parchetul, un parchet lucios, clar ca oglinda, în care se reflectau picioarele banchetelor. Dra Remanjou închise ochii căci credea că păşeşte pe apă. Din cauza poziţiei în care se găsea, îl strigară d-nei Gaudron să revină cu pantofii pe pământ. Dl Madinier voia să le arate ornamentele aurite şi picturile plafonului; dar îi durea gâtul şi nu distingeau nimic. Atunci, înainte de a intra în salonul pătrat, cu un gest arătă o fereastră, spunând:

„Lată balconul de unde Charles al IX-lea a tras în popor”.

În acelaşi timp, îi supraveghea pe cei aflaţi în coada alaiului. Cu un gest, comandă o oprire, chiar în mijlocul salonului pătrat. Acolo nu erau decât capodopere, şopti el, ca într-o biserică. Făcură înconjurul salonului. Gervaise întrebă care este subiectul *Nunţii din Cana*; era o prostie să nu scrii ce reprezintă fiecare tablou. Coupeau se opri în faţa *Giocondei*, căreia îi găsi o asemănare cu una din

mătuşiie i. Boche şi Bibila-Grillade pufniră în râs, făcându-şi cu ochiul înspre femeiele goale; mai cu seamă coapsele Antiopei îi făcură să tresară. Şi în cele din urmă, familia Gaudron, bărbatul cu gura căscată, femeia cu mâinile pe pântec, rămaseră uluiţi, impresionaţi şi năuci, în faţa *Fecioarei de Murillo*.

Odată înconjurul salonului terminat, dl Madinier vru s-o ia de la capăt; merita osteneala. Se îngrijea mai cu seamă de d-na Lorilleux, având în vedere rochia ei de mătase; şi, de fiecare dată când ea îl întrerupea, el răspundea grav şi cu un deosebit aplomb. Cum ea se arăta interesată de metresa lui Titian, găsind că părul ei blond seamănă cu al său, el o dădu drept frumoasa Fierăriţă, o metresă a lui Henri IV, care fusese subiectul unei drame jucate la l'Ambiguu.

Apoi, nunta o porni prin lunga galerie unde se află şcolile italiană şi flamandă. Iar tablouri, mereu tablouri, sfinţi, bărbaţi şi femei cu chipuri neînţelese, peisagii întunecate, sălbăticiuni îngălbenite, o învălmăşeală de oameni şi de lucruri a căror îngrozitoare larmă de culori începea să le provoace puternice dureri de cap. Dl Madinier nu mai vorbea, conducea încet alaiul care îl urma în ordine, răsucindu-şi cu toţii gâturile şi având ochii aţintiţi în sus. Secole întregi de artă treceau prin faţa ignoranţei lor ameţite, sărăcia subtilă a primitivilor, splendorile veneţienilor, viaţa opulentă şi înecată în lumină a olandezilor. Dar ceea ce-i interesa cel mai mult, erau tot copiştii, cu şevaletele lor instalate printre oameni, pictând fără jenă; o bătrână doamnă care urcată pe o scară înaltă, plimba o bidinea pe cerul tandru al unei imense pânze, îi frapa în mod deosebit. Totuşi, puţin câte puţin, probabil că se răspândise zvonul că un alai de nuntă vizita Louvrul; câţiva pictori alergau cu gurile strâmbe de râs; curioşii se aşezau din timp pe banchetă ca să asiste comod la defilarea alaiului: în timp ce paznicii, cu buzele strânse, îşi înghiţeau ironiile. Iar nunta, de pe acum obosită, pierzându-şi din respect, îşi ţâra pantofii cu ţinte, izbeau

cu tocurile în parchetul sonor, tropăind ca o turmă slobozită, lăsată în mijlocul acestei curăţenii goale şi reculese a sălilor.

Émile Zola, *L'Assommoir*

Roman/epopee

Barbari ai lumii moderne, nuntaşii zolieni nu sunt departe de-a apărea ca nişte vandali gata ca, în faţa unei culturi ce le este străină, să se dedea unor acte iconoclaste. Pentru ei arta nu este liantul unui sentiment naţional, ci manifestarea unei excluderi de clasă. Valorile pe care le reprezintă sunt neînţelese, batjocorite, degradate după modelul glumei celei mai grosolane: patrimoniul este profanat. *Laicizarea mitului* este perceptibilă mai ales prin reprezentarea în oglindă a Nunţii din Cana. Legenda biblică este tratată aici în modul realist al unei petreceri vulgare care ia alura unui carnaval.

Epopeea unui popor în marş devine aşadar satira unei mulţimi inculte în plină regresie. Dar ironia nu-l exclude pe burghezul serios: autorul dă cuvântul unor personaje diverse aparţinând unor straturi sociale modeste. Se fac auzite diferite voci. „Ignoranţa ameţită" poate dialoga cu „curăţenia goală şi reculeasă a sălilor". Vezi romanul şi teoriile lui. P. 11)

Transtexualitatea

Oricât de scurt ar fi acest fragment, în el se pot observa următoarele fenomene de transtexualitate.

Intertextualitatea: Nunta din Cana, ironie ce o vom regăsi în *Une vie* de Maupassant (Cana este deformat în Ganache); ponciful vine de la Flaubert cu nunta Emmei Bovary la Yonville. *Metatextualitate*: comentariul iconografiei. *Hipertextualitate*: tema kermezei populare, prezentă în tablourile flamande, funcţionează ca punerea în abis a ansamblului ce trece; în ediţia adnotată a romanului *L'Assommoir* (Presses Pockett), Gerard Gengembre remarcă, după Jacques Dubois, că vizita la Louvru poate fi rescrierea plimbării dezmăţate a doamnei

Bovary, traversând Rouenul într-o trăsură cu storurile trase (*Madame Bovary*, III, 1). Vezi *concepte şi instrumente moderne* (p. 13).

Romanul ca gen specific

Gen mixt conform formulei moştenite din Antichitate. Povestirea unor evenimente („perechile înaintau încet”, aşadar, „fără să se oprească”, o dată înconjurul salonului terminat, „nunta o porni”...) şi imitaţia (mimesis) directă (discursul personajelor) alternează.

Performanţă şi enunţ narativ. Vizita la Louvru este fictivă: este „o întâmplare simulată” scrisă pentru instruirea sau distracţia cititorului. Acestui arhigen i se pot adăuga

specificaţii tematice: cronica socială, roman de moravuri.

— Naturalist, populist, etc.

Studiul *registrelor de limbă* dă la iveală un clivaj între limba autorului (la limita „scriiturii artistice”) şi idiolectul personajelor („sacredievei drace, „c’était tape/era reuşit” etc). Povestirea vorbirii apare de puţine ori: stilul predominant este cel liber indirect, dialogul este narativizat.

Convenţiile genului. Zola respectă liturghia discursului realist edificată de predecesorii săi. Textul este narativ; descrierea este aservită privirii personajelor-martori. Mişcarea scrierii urmează deplasarea acestora şi respectă o structurare spaţială cât se poate de ortodoxă: „jos”, „scara”, „parchetul”, „picturile de pe plafon”.

Toposul este realist; dar asta nu-l face deloc mai puţin *polisemie*. Ce semnificaţie îi atribuie Zola? Cum era citit de I contemporanii lui? Cărei interpretări îl va supune un cititor din secolul XX? *Opera* este destul de *deschisă* pentru ca sensul ei să-i scape parţial, cum o mărturisesc ilustraţiile – uneori contradictorii – ce însoţesc ediţiile de buzunar moderne. Cartea (şi autorul ei) este primită diferit, în funcţie de contextele istorice şi de modelele ideologice.

Monologie şidialogism. Este L'Assommoiramplificarea unei presupoziţii precum: „Alcoolismul face din bărbat o brută, din copil o victimă, iar din femeie un martir?" Fără îndoială, dar această maximă n-ar putea pretinde să rezume o intrigă al cărei interes, multiform, ambiguu şi vag se situează poate în altă parte. La urma urmelor, nimic nu permite ca pe baza acestei pagini să se tragă concluzii asupra angajamentului politic al lui Zoia sau a tezei filosofice pe care o presupune povestirea lui. Vezi *Abordarea pe genuri* (p. 18).

Limbajul romanesc

Paratextul (elementele de început, subtitlul, dedicaţia, cuvânt-înainte, colecţie etc.) nu este vizibil în paragraful acesta. Ştim totuşi că este luat din *L'Assommoir*, apărut în 1877, înscris în seria *Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une familie sous le Second Empire* şi că este un text de Emile Zoia, deci de un autor cunoscut drept scriitor naturalist, preocupat de metodele pozitiviste şi de medicina experimentală: acest lucru induce deja *un* anumit tip de lectură.

Narare. Cum se operează desfăşurarea istoriei presupuse a povestirii? Cum se repartizează sistemele diegetice şi mimetice? Vom observa că deşi personajele şi situaţiile sunt fictive, efectele de real sunt deosebit de 1 numeroase. Ancorarea în realitate se operează prin notaţiile referitoare la cadrul spaţio-temporal.

Descriere. În plan formal, ea se supune disciplinei „realismului subiectiv": alternanţa perfect simplu/imperfect însoţeşte trecerea observatorului la realitatea văzută. Funcţiile paradigmei descriptive sunt numeroase: să informeze pe cititor, să traducă psihologia personajelor, să înscrie romanul într-un ansamblu de arhetipuri şi de clişee susceptibile să acrediteze iluzia figurativă şi să confere impresia de veridicitate.

Personajele. În acest moment al povestirii, personajele nu se definesc prin portrete ci prin nume, caracterizări (comportament, atitudini, gesturi) şi vorbire.

Vezi *încercare de tipologie* (p. 38).

Lecturi multiple

Atitudinea diverşilor protagonişti care se plimbă prin vechiul castel fortăreaţă devenit sediul puterii monarhice, apoi palat imperial şi în sfârşit templu al culturii pare să solicite o critică de tip *sociologic*: cum înţeleg mica-burghezie şi clasele populare suprastructurile simbolice? Cum se reflectă antagonismele sociale până când şi în „iubirea pentru artă”?

Această reprezentare imaginară nu exclude un alt scenariu, mai puţin conştient: cel al motivaţiilor individuale care justifică interesul pentru unul sau altui dintre tablouri. Conotaţiile sexuale sar în ochi, dar fenomenele de identificare şi de proiectare cer o analiză psihocritică aprofundată. Având grijă pentru a deosebi interpretarea (textului) şi psihobiografia (autorului), s-ar putea naşte întrebarea: cum se trădează inconştientul lui Zola prin opţiunile lui iconografice? Explicaţiile raţionale nu sunt suficiente. Vom observa că peroraţia este aici unul din procesele prin care cenzura îşi permite să citeze subiecte erotice atribuind altuia plăcerea pe care o procură contemplarea acestora. (Vezi *Lecturi psiho- şi sociologice*) (p. 57).

Semne şi indicii

Cvasi-totalitatea realului descris în acest pasaj este constituită din elemente precodate (succesiunea sălilor muzeului) sau din stereotipii (gândurile personajelor) şi aparţin *Dicţionarului de idei primite*. Nu se pune atât problema de a face cunoscut cât de a recunoaşte: *acesta* este preţul iluziei figurative.

Discursul determină intervenţia diverselor funcţii ale limbajului pe care le vom putea observa fie pornind de la tabloul lui Jakobson, fie prin lumina pragmaticii şi a *actelor de limbaj*. Plurivocalismul se manifestă la mai multe niveluri. Dialogurile şi vorbirea diferitelor personaje se combină *cu* judecăţile implicite ale enunţătorului. Generalizarea stilului liber indirect, folosirea trecutului

„istoric”, recursul la forma impersonală, absenţa oricărei intruziuni a naratorului au conferit pasajului aspectul unei cronici exprimate cu acea neutralitate pe care şi-o impune ştiinţa, însă prezenţa subterană a autorului transpare în enunţ prin intermediul întregii retorici a deprecierii ironice. De altfel, acest text nu este oare pastişa unei companii militare ce se deplasează sub înaltul Comandament al lui Madinier?

Textul se organizează în jurul a două izotopii. Una corespunde scrierii realiste tradiţionale. Cealaltă se bazează pe o arhetipologie de origine romantică răsturnată după bunul plac al obişnuitului pesimism al medaniştilor. Citatele sunt într-adevăr numeroase: în afară de loc, el însuşi impregnat de istorie, se mai remarcă prezenţa tabloului *Pluta Meduzei*, pânză impresionantă prin dimensiunile sale şi prin faptul divers, pe atunci bine cunoscut, asupra căruia aducea o mărturie copleşitoare. Aluzia la Carol al IX-lea (persecutor al protestanţilor, nu al maselor muncitoare!) arată şi ea ce devine istoria în gura unui demagog. Dar lucrul cel mai remarcabil rămâne, desigur, mişcarea dată de Zola acestui simplu episod pe care îl tratează ca pe un Tablou al Revoluţiei. La început recules, ca într-un sanctuar, poporul cedează în faţa plictiselii până la a reveni la brutalitatea sa originară de hoardă barbară. Curios, dar apostolul muncitorilor victime ale capitalismului nu manifestă aici mai multă duioşie pentru vizitatorii inculţi decât a făcut-o Flaubert descriind populaţia luând cu asalt palatul Tuileries. Suntem departe de utopiile democratice şi de „aurora proletariatului” pe care Marx îşi închipuia că o ghiceşte în 1848 prin lumina Parisului în flăcări. Nu dezminte oare Zola ideile pe care le declara prin însuşi cinismul stilului, funciarmente dezabuzat? (vezi *Contribuţiile lingvisticii* (p. 72).

Producerea sensului

Dimensiunile fragmentului sunt fără îndoială prea restrânse pentru a putea încerca o analiză structurală convingătoare. Mai mult, spre deosebire de un sonet, o

poveste sau chiar un capitol, acest pasaj nu poate fi considerat ca fiind relativ independent sau autonom. Cu toate acestea, este o *punere în scenă* asupra căreia s-ar putea pune o mulţime de întrebări.

Cum se organizează povestirea? După care reguli se descompune în paragrafe? Montajul este (crono) logic sau

afectiv? Intervin întoarceri în trecut sau anticipări? însăşi compararea situaţiei iniţiale cu cea finală este instructivă: ar fi fost demne de luat în considerare şi alte posibilităţi

I narative. Cât despre *sistemul actanţial*, acesta subliniază o bipartiţie în cursul căreia rolurile se inversează. Din subiectul care priveşte alaiul de nuntă – care sfârşeşte prin a nu mai vedea nimic – devine, la rândul lui, obiect de deriziune, adevărat tablou viu oferit ca model de atelier artiştilor uluiţi. Vezi *Analiza structurală* (p. 87).

Teorie literară

Mai multe probleme ar putea fi luate în considerare din I punct de vedere al naratologiei, constituind astfel exemple I interesante pentru construirea unor modele teoretice.

Instanţa narativă. Cine vorbeşte? Autorul, fără îndoială, I entitate abstractă ce nu se întruchipează aici în niciun narator omodiegetic. Este atât de şters încât *situaţia narativă* începe printr-un paradox: realul pare să se exprime de la sine, în afara oricărei ideologii. Aceasta este una din cursele secretate de tehnicile iluzioniste ale realismului. *Puncte de vedere*. Sunt variabile: focalizarea este I dublă, dar constant subiectivă. La început scena este I descrisă prin ochii nuntaşilor, apoi obişnuiţii Louvrului sunt cei ce preiau legătura.

Studiul *duratei dă* la iveală o adecvare absolută a timpului istoric şi timpului povestirii. Nu există pauze descriptive. Evocarea picturilor („iar tablouri, rame aurite, imagini!”) este total diegetică şi redusă la funcţiunea de simbol. În ochii publicului, într-o lume în care domnesc

doar valorile materiale, arta nu se contemplă, ea se afişează. Astfel, poate că pe lângă o reflectare a lumii exterioare, acest pasaj *din.'A ssommoir* oferă în cele din urmă şi o oglindă a operei însăşi. Vezi *Poetică şi naratologie* (p. 103).

Indexul romanelor studiate

A

À la recherche du tempsperdu/ în căutarea timpului pierdut: 279, 48, 97, 115

Acacia (29/Salcâmul: 15

Amadis de Gaule. 21

Amant (29/Amantul: 56, 89

Amants, *heureux amantsăndră*-gostiţii, fericiţi îndrăgostiţi: 49

Anicet ou le panorama, *roman*/ Anicet sau panorama, roman: 24

Argent (Z9/Banii: 89

Aride Brun ou les vertus bour-geoises/Ancie Brun sau virtuţile burgheze: 55

Arrache-coeur (*L* 9/Smulge-ini-mi: 115

Assommoir (29/Otrava: 25, 124

Atala: 30, 39

Automne a Pekin/*Toamnă*, la Pekin: 89

Aventures de Chereas et Callir-hoe (Zesi/Aventurile lui Chereas et Callirhoe: 13

B

Beaux quartiers (lesJ/Frumoasele cartiere: 35, 38, 92

Bel-Ami: 37, 117

Belle du Seigneur. 97

Belles Images (Zesy Frumoasele imagini: 47

Boule de swi/7 Bulgăre de seu: 94, 106

Bouvard et Pecuchet: 52

C

Că ne's invente pas/ Aşa ceva nu se inventează: 43, 44

Cachet <tf On>a/Pecetea de onix: 89

Candide. 118

Caves de Vatican (*Les*) /*Ywni*ţele Vaticanului: 23
Cendn7/on/Cenuşăreasa: 97
Chant du monde (*Les*) / Cântecul lumii: 86
Choses de la ine (Zes-/Lucrurile vieţii: 90
Chute (TW/Căderea: 55
Comedie humaine (*La*) /*Coma*-dia umană: 30, 52
Comment c'est/*Cum* e: 89
Condition humaine (*La*) /Condiţia umană: 27, 92, 100
Conquerantes fZeţyluceritorii: 91
Contes cruels/*Povesti* fioroase: 40
Creezy. 91
Curee (*La*) /*Goana* după câştig: 49
D
De la terre à la lune/*De* la pământ la lună: 48 *Degres*/*Trepte*: 99 *Delphine*: 30 *Dentelliere* (2 «/Dantelăreasa:
89, 110. Desert/Pustiu: 111 *Disciple* fZej/Discipolul: 30 *Drole dejeu*/] *ºC* straniu: 100 *Duchesse de Langeais* (*La*) /
Ducesa de Langeais: 50, 94
E
Eden, *Eden*, *Eden*/*Eden*, Eden.
Eden: 57, 59, 91 *Education sentimentale* (*L*) /
Educaţia sentimentală: 23, 25.
28, 45, 68, 84, 92, 101, 116.
121 *Emploi du temps* (*L* 9/Folosirea timpului: 26, 114 *Enfance d'un chef* (*Les*) ZCopilăria unui şef: 97 *Enfants terribles* f/es-/Copiii teribili: 101 *Ennemode*. 14 *Escaliers du Chambord* (*Les*) /
Scările din Chambord: 40
Espoir (*L*) /*Spemnţa*: 33 *Étranger* (7.9/Străinul: 26, 74.
92, 110 *Ethiopiques* (Xesi/Etiopicele: 13
F
Faust: 24
Faust au village/*Vaust* în sat: 89
Faux-Monnayeurs fZesJ/Falsificatorii de bani: 13, 33,

39, 110 *Femme adultere* (*La*) /*Femeia* adulteră: 113 *Ficelle* (*La*) /*Sfoara*: 101

G

Germinal: 108, 114 *Germinie Lacerteiix*. 30 *Gil Blas de Santillane*. 41 *Guerre des boutons* (*La*) /*Răz*boiul nasturilor: 29

H

Hiroshima mon amour/*Hiro*-şima dragostea mea: 56, 118

Hommes de bonne volante (*Les*) / Oameni de bună credinţă: 31

Hussardsurle toit (Îe-/Husarul pe acoperiş: 53

I

Lllusions perdues (*Les*) /*uz**i* pierdute: 59 *Imposture* (29/Impostura: 27 *Instantanes*/*instanvmee*: 47

J

Jacques le Fataliste/*Jacques* Fatalistul: 13, 25, 34 *Jalousie* (*La*) /*Ce**oz*\ &: 111 *fean Barois*. 26, 53 *Jean lebleu*/] *can* cel Albastnj: 40 *feunes Filles* (*Les*) /*7 inerele*: 33

j

Lauriers sont coupes (*LesJ*/taurii sunt tăiaţi: 56 *Lectrice* (Zylititoarea: 30 *Lettres persanes* fZesJ/Scrisori persane: 77 *Lettres de mon moulin* (*Les*)*!*

Scrisori din moara mea: 106 *Liaisons dangereuses* (*Les*) /Legături periculoase: 51 *Littérature interdite*/*Literatura* interzisă: 60 *Livre des fuites* (Zel/Cartea fugarilor: *46 Lucien Leuwem* 91, 99

M

Madame Baptiste/*Doamna*. Baptiste: 105 *Madame Bovary*/*Doamna* Bovaiy: 25, 52, 54, 58, 127 *Mademoiselle de Maupin*/Domnişoara de Maupin: 30 *Mandarins* CZes-/Mandarinii: 99 *Monon Lescaut*: 102 *Manuscrit trouve a Saragosse*/

Manuscrisul găsit la Saragosa:

89 *Mémoires d'Hadrien*/*Memonile* împăratului Adrian: 26 *Metamorphoses* (lesJ/Metamorfozele: 27

Miserables („Zes-/Mizerabilii: 117 *Modification* (Îa-/Renunţarea:
55, 83, 115 *Mondo*: 14 *Mont-Orioi*. 75, 110 *Moulin de Pologne* (*Lel*/*Moara* polonezului: 121 *Moustache* CZ «j/Mustaţa: 89 *Mur* (*Lel*/*Zidul*. 101
N
Notredame de Paris: 30
Nouvelle Héloïse (*La*) /*Nona*
Eloiză: 26, 89 *Nouvelle Histoire de Mouchette*.
23
O
Oiiyssee/Odiseea: 21 *Oeuvre au noir* (*L*}. 49 *Or* (*L*) /*Aurul*: 26, 110
P
Paludes: 34
Parc CZej/Parcul: 57
Pasquier (2 esJ/Familia Pasquier: 25 *Passage de Milan*/*Pasajul*
Milano: 24, 90 *Paul et Virginie*/*Paul* şi Virginia: 22 *Peau de chagrin* (*LaJ*/*Pielea* de sagri: 40, 80 *Pere Goriot* (*Le*) /*Moş* Goriot:
22, 45, 110 *Peste* (*La*) /*Ciuma*: 90, 92 *Petites Proses*/*Mici* proze: 57 *Pierre et Jean*/*Pierre* şijean: 31 *Pilote deguerre*/*Pilot* de război:
111 *Planetarium*/*Planetariu*; 49 *Poil de carotte*/*Motcoveaţă*: 33 Pot-Bouille: 41 *Princesse de Clèves* (*La*) /Prinţesa de Clèves: 97, 118 *Proces-verbal* CZeyProcesul verbal: 38, 97
Q
Quatrevingt-treize/Anul 93: 35
R
Recitsfantastiques/*Vovestin* fantastice: 41
legatn/Recrudescenţă: 91
Repos du guerrier (*Le*) /*Că\hra* soldatului: 83
Revoltes de la Bounty (*Les*) / Răscoala de pe Bounty: 110
Roi des Aulnes (2 e-/Regele arinilor: 110

Rois et les Voleurs (*Les*) /*Regi* şi hoţi: 55
Roman comique de/Romanul comic: 12
Romande la momie/Romanul mumiei: 59
Roman de la itose/Romanul trandafirului: 21
Roman de Renart/*RomznxA* vulpoiului: 21
Roman experimental (*Le*) /*K*oman experimental: 31, 34
Roman inacheve (Zej/Roman neterminat: 23
Rouge et le Noir (2 e) /Roşu şi negru: 22, 25, 36, 40, 43, 50, 115
Rougon-Macquart (Ieşi/Neamul Rougon-Macquart: 26
Route des Flandres (*La*) /*Dru*mul Flandrei: 22, 91
S
Sagouin fte-/Saguinul: 110 *Sarrasine*/*Sarazma*: 66 *Satiricon* (2 e}/Satiricon: 21 *Sous le soileil de Satan*/*Sub* soarele Satanei: 102
Splendid Hotel/*Hote*\ Splendid:
111 *Sursis* (*Le*) /Amânarea: 110
T
Therese Desqueyroux. 26
Thibault (*Les*) /¥*z*. *miva* Thibault:
25
Tiers Livre (*Le*) /*A* treia carte: 53
Tomjones: 13
Tribulat Bonhomet: 92
Tristan et /se «/Tristan şi
Izolda: 21 *Tristram Shandy*. 13 *Trois Mousquetaires* (*Les*) /*Cei* trei Muşchetari: 89
U
Ulysse. 15
Un amour de Swann/*O* iubire a lui Swann: 48 *Un mauvais rêve*/*Un* coşmar: 27 *Une vie*/*O* viaţă: 26, 45, 79, 127
V
Valseuses (*Les*): 29
Vie de Marianne (*La*) /*Viaţa*
Mariannei: 54, 102 *Vie mode d'emploi* (*La*) /*Vinţa*.

mod de folosinţă: 24 *Voi de nuit*/*Zbor* de noapte: 51 *Voyage au bout de la nuitl* Călătorie la capătul nopţii: 56 *Vrilles de la vigne* (*Les*) /*Că. reeii* de viţă de vie: 57
Z
Zdide. 22
Indicele criticiloritaţi
A
Adam, Jean-Michel: 76 Althusser, Louis: 65 Aristote: 18, 21, 22, 35 Auerbach, Erich: 12, 20, 27 Austin, John: 79
B
Bakhtine, Mikhail: 12, 52
Bal, Mieke: 108
Barthes, Roland: 43, 63, 66.
67, 79 Bellemin-Noel, Jean: 58 Benveniste, Emile: 82 Bettiheim, Bruno: 60 Blin, George: 107 Bremond, Claude: 96 Butor, Michel: 32
C
Campion, Pierre: 70 Cohn, Dorrit: 55
D
Ducrot, Oswald: 38
Dujardin, Édouard: 56 Dumezil, Georges: 12
E
Eco, Umberto: 36, 88 Escarpit, Robert: al
F
Francastel, Pierre: 60 Freud, Sigmund: 60 Frye, Northrop: 18
G
Genette: 16, 19, 26, 38, 42, 54.
106, 108 Goldmann, Lucien: 65 Greimas, Algirdas Julien: 76.
101 Guiraud, Pierre: 122
H
Hamburger, Kate: 18, 42 Hamon, Philippe: 102 Hielmslev: 63 Huiet, Pierre Daniel: 22 Huyghe, René: 60
Jakobson, Roman: 76, 84, 102 James, Henry: 32, 104 Jauss, H.R.: 18, 33 Jung, Carl Gustav: 60
L

Lacan, Jacques: 66, 86 Lévi-Strauss, Claude: 63 Lintvelt, Jaap: 107, 123 Lubbock, Percy: 104 Lukács, Georges: 12
M
Mauriac, François: 23, 98 Mauron, Charles: 64 Mitterand, Henri: 70 Morissette, Bruce: 112
P
Platon: 16 Pouillon, Jean: 107 Propp, Vladimir: 50, 79, 87
Ricardou, Jean: 73, 78, 86, 95
100 Robbe-Grillet, Alain: 32 Robert, Marthe: 12
S
Sarraute, Nathalie: 32
Sartre, Jean-Paul: 9, 31, 32, 110
Saussure, Ferdinand de: 73
Schaeffer, Jean-Marie: 18, 20
T
Todorov, Tzvetan: 18, 85, 87.
102, 107 Tomachevski: 88, 90
V
Vidalenc, Jean: 69 Viderman, Serge: 67, 68
W
Weinrich, Harald: 113
R
Rastier, Fraşois: 62
Z
Zeraffa, Michel: 99
Indice de noţiuni
5
A
Actant: 49, 98, 101 Act de limbaj: 79 Analiză de conţinut: 62 Analiză structurală: 62, 87 Arhigen: 22 Arhitextualitate: 16 Asemănare: 15 Autoficţiune: 14, 87
B
Behaviorism: 59 Bibliometrie: 61
C
Cronică: 22 Clauzulă: 92 Conotaţie/denotaţie: 63

Contract comunicaţional: 34, 76 Curent de conştiinţă: 55
D
Decupaj: 40, 90 Descriere: 43
Diacronie: 7, 26 Dialogism: 37 Dialog: 50, 53 Diegesis/diegeză: 42, 106 Discurs: 49, 50, 55, 80, 113 Durată: 115, 132
E.
Efect de real: 80
Elipsă: 117
Enunţ/enunţare: 21, 23, 38, 62.
80, 92 Epopee: 12, 127 Erou (problematica): 88 Estetica informaţională: 36
F
Fabulă: 22
Ficţiune: 11, 21
Focalizare (punct de vedere):
106 Funcţiile limbajului: 76, 132 Formare (roman de): 14 Frecvenţă: 118
G
Gen: 17, 18, 22, 128
H
Hermeneutică: 74 Hipertextualitate: 16
I
Ideologie: 70, 80
Imitaţie: 15
Incipit: 27, 92
Instanţă narativă: 104, 132
Interpretare: 35, 38
Intervenţia autorului: 29
Intruziunea naratorului: 107
Istorie: 68, 69
Iterativ: 118
Izotopie: 75
L
Lectură multiplă: 57, 130
Legendă: 11
Lexie: 66

Literaritate: al, 104»
M
Mimesis: 21, 42
Mit: 12, 64
Mod: 105
Monolog interior: 56
Monologie: 37
Monosemie: 37
Moravuri (roman de): 25, 58
Motive libere/asociate: 88
Motivaţie: 50
N
Narant: 123 Narator: 30, 49 Naraţiune: 39, 89
O
Ocularizare: 111 Omologie: 65 Operă deschisă: 15, 36 Operă monologată/dialogată: 37
P
Pact narativ: 88, 106 Paradigmă: 40 Parataxă: 41 Pastorală: 12, 21 Plurilingvism: 52 Policultural: 12 Polifonie: 27 Polisemie: 40 Portret: 48 Poveste: 22, 96 Pragmatic: 16, 72, 79 Povestire/discurs: 50, 71, 80 Prolepsă: 115 Pronume personal: 82 Psihobiografie: 68 Psihocritică: 64
R
Receptare: 33
Registrele limbajului: 26, 29
Ritm: 118
S
Satira: 12, 26
Scenariu (scenario/script): 88 Semiotică: 15, 74, 75 Semn: 74, 75, 130 Singulară: 118 Sociocritică: 64 Soţie: 23
Stil (direct/indirect/indirect liber): 53 Sincronie: 7
Timp: 46, 74, 81, 112 Textanaliză: 58 Text: 25, 41 Transtextualitate: 15, 127
Viziune: 110 Viteză: 117 Voce: 104 Vorbire: 51, 81 Verosimil: 15
Recomandări bibliografice

1. Dicţionare, Enciclopedii
Encyclopædia Universalis.
Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas.
4 vol., 1984.
Dictionnaire des Littératures, Larousse, 2 vol., 1985.
Dictionnaire des oeuvres du XX6 s., Le Robert, 1995.
Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, 1969.
Morier H., *Dictionnaire depoétique et de rhétorique*, PFU.
1961.
Ducrot O. şi Todorov T., *Dictionnaire encyclopédique des science du langage*, Le Seuil, 1972.
Lansberg H., *Handbruch der literarischen Rhetorik*.
München, 1960.
Preminger Alex, *Princeton Encyclopedia of Poetry and*
Poetics, ed. revizuită, Presses universitaires de Princeton.
1974.
Greimas A.-J. şi Courtes J., *Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*, Hachette, 1979.
2. Reviste de specialitate
Poétique, Le Seuil. *Communication*, Le Seuil.
Littérature et Langue frâng aise, Larousse.
Langages, Didier/Larousse.
Archivies des Lettres Modernes şi, pentru secolul al XX-lea *l'I cosatheque*, Minard.
— Tendinţele actuale ale romanului sunt ilustrate de revista *Recueil Cham-Vallon*.
— Numărul 8 din *Roman* („Debats sur le roman d'aujourd'hui", sep. 84) nr. 69 din *Autrement* (*jlaxe* aujourd'hui", apr. 1985), nr. 19 din*l' Infini* („Ou en est la littérature?", vara 1987) discută despre situaţia romanului în Franţa.
3. Lucrări colective
Lucrările Centrului cultural internaţional de la

Cerisy-la-Salle sunt în cea mai mare parte publicate în 10/18.

— *Les Chemins actuels de la critique* (Direcţiile actuale ale criticii)

— *Nouveau Roman*: *hier*, *aujourd'hui*/*Noul* Roman: ieri şi azi (1. *Problèmes generaux*/*Probleme* generale; *2. Prac-tiqnes*/*YmcXici*);

— Butor;

— Claude Simon;

— Robbe-Grillet;

— Boris Vian (2 vol.)

Sociocritique (lucrările colocviului din Vincennes) Paris, Nathan, 1979.

Le Roman contemporain/*Romanul* contemporan (lucrările colocviului din Strasbourg) Paris, Klincksieck, 1971.

4. Lecturi de bază

Lucrările următoare sunt clasate după data publicării sau a traducerii lor în limba franceză. Se va putea astfel aprecia evoluţia celor mai importante tendinţe ale criticii universitare.

Numeroase articole, apărute mai întâi în reviste, sunt reluate în aceste cărţi. Unele dintre ele sunt, la rândul lor, obiectul publicării într-o colecţie de buzunar.

Lukács Georges, *La Theorie du roman*/*Teoria*, romanului.

1920; tradusă în limba franceză în 1963, Gonthier.

L. pune filosofia, sociologia, istoria în slujba unei viziuni sintetice asupra romanului. Marea literatură epică este expresia civilizaţiilor care constituie un tot încheiat; structurile contingente ale lumii romaneşti corespund civilizaţiilor „problematice". Sunt abordate trei faze ale istoriei romanului (şi ale societăţii) modern: idealismul abstract (cu *Don Quijote*) romantismul deziluziei (al cărui model este *Edu-cation sentimentale*) şi o operă de tranziţie: *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe. Lectura lucrării lui L. poate fi continuată prin cea

a tezei lui Kathrine Sørensen Ravn Jorgensen: *La Theorie du roman*. *Themes et modest* Teoria romanului. Teme şi modalităţi, Copenhaga, 1987.

Goldman Lucien, *Pour une sociologie du roman*/ Pentru o sociologie a romanului, Paris, Gallimard, 1964.

Societatea în care se dezvoltă romanul este „societatea individualistă modernă”. Există o omologie între forma literară a romanului şi relaţia reală a oamenilor cu bucuriile în general. Acestea sunt ipotezele fundamentale de la care pornind, se dezvoltă metoda structuralismului genetic. Analiza precisă a producţiei romaneşti a mai multor autori, în special a lui Malraux, îl conduc în cele din urmă pe Goldman să facă distincţia între conţinutul şi structura operei de artă: primul ar fi „anti-ideologic”, spre deosebire de cel de al doilea care ar lăsa să transpară încărcătura ideologică în cazul personajelor „problematice” (expresia este luată din Lukács), condamnate la reificare.

Theorie de la littérature/*Teoria*. literaturii, prezentată şi tradusă de Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965.

Culegere de articole ale fondatorilor „formalismului rus”. Născută în efervescenţa culturală a anilor ’20, această mişcare se află la originea lingvisticii structurale. A realizat de asemenea una din primele tentative pentru a determina trecerea criticii în stadiul de teorie literară: a retoricii clasice la cel al „ştiinţei artei poetice”.

Greimas A.-J., *Semantique structurale*/*Semantica* structurală, Paris, Larousse, *1966*.

Această carte încearcă să compenseze rămânerea în urmă a semanticii în comparaţie cu alte ramuri ale lingvisticii. Afirmând că semnificaţiile universului se situează la nivelul percepţiei, Greimas îşi asumă sarcina de a analiza faptele estetice pornind de la concepte lingvistice şi de la metodele structuralismului. Problemelor teoretice ale logicii formale, Greimas le adaugă un studiu aprofundat al modelelor actanţiale precum şi o descriere metodică a universului romanesc al lui Bernanos.

Lectura acestei lucrări va fi în mod util completată cu cea a lucrării *Du sens, essais semiotiques*/*Despre* sens, eseuri de semiotică, Paris, Le Seuil, 1970.

— Coulet Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*/*Romanul* până la Revoluţie.

— Raimond Michel, *Le Roman depuis la Révolution*/Romanul după Revoluţie, Paris, Armand Colin, 1967.

Tentativă de conciliere a periodicizării istorice, a cronologiei literare şi a unei anumite omogenităţi a temelor ori a preocupărilor ideologice. Cel de al doilea volum conţine o anexă de texte teoretice şi critice alese.

Auerbach Erich, *Mimesis*, 1946; tradus din limba germană în 1968, Paris, Gallimard.

Un mare clasic. Auerbach studiază, prin intermediul unor monografii ce merg de la Odiseea până la Virginia

Woolf, modul în care realitatea este reprezentată în literatura occidentală. Bazată pe o cunoaştere erudită a operelor şi a contexailui lor istoric, lectura lui Auerbach se înscrie în tradiţia abordării filologice a textelor.

Spitzer Leo, *Études de style*/*Sfudu* de stil; traduceri din limba engleză şi din limba germană, Paris, Le Seuil, 1970.

Nouă studii în filiaţia celor mai minuţioase comentarii filologice sunt consacrate unor scriitori mergând din sec. XVI până în zilele noastre.

Metoda lui Leo Spitzer urmăreşte detaşarea „etinomului” caracteristic fiecărei scrieri. Pertinenţa analizelor sale rămâne un model al genului.

Kristeva Julia, *Le Texte du roman*/*Textul* romanului.

The Hague Paris, Mouton, 1970.

După ce defineşte semiologia ca o „axiomatizare a sistemelor semnificante” şi stabileşte specificitatea romanului identificat drept „relatare-epică ce şi-a încheiat constituirea în Europa spre sfârşitul Evului Mediu odată cu dizolvarea ultimei comunităţi europene, şi anume unitatea

medievală fondată pe economia naturală închisă şi dominată de creştinism”, autoarea analizează, în lumina gramaticii generative, textul lui Antoine de La Sale: *fehan de Saintre*. Vocabularul ca şi conceptele ar putea să pară esoterice cititorului neprevenit.

Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

Pornind de la o lectură originală a unei nuvele a lui Balzac, *Sarrasine*, Barthes propune o metodă care se refugiază în spatele noţiunii de polisemie penina a autoriza o pluralitate de priviri critice asupra textului literar.

Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose/Poetica*. prozei.

Paris, Le Seuil, 1971.

Literatura nu este altceva decât un fel de amplificare a anumitor proprietăţi ale limbii. Dar aceasta este la rândul ei o teorie a limbajului. O serie d articole scrise începând din 1964 se ocupă pe rând de *Odiseea*, *Căutarea Sfântului Graal*, *O mie şi una de nopţi*, *Decameronul*, şi încearcă să desprindă aspectele formale constitutive ale unei poetici.

Riffaterre Michael, *Essais de stylistique structurale/*

Eseuri de stilistică structurală, publicat în limba franceză în 1971, Paris, Flaminarion.

Deşi textele studiate sunt în esenţă luate din poezie, consideraţiile teoretice ale autorului se referă, cu o rară pertinenţă, la toate formele producţiei de text. M. Riffaterre este interesat mai ales de rolul clişeului, al stereotipiilor, al competenţei culturale în geneza faptului cultural.

Weinrich Harald, *le* Tew/w/Timpul, 1964; tradus din limba germană în 1973, Paris, le Senil.

Un studiu al timpurilor (gramaticale) nu în pretinsul lor raport cu percepţia devenirii (trecut/prezent/viitor), ci prin intermediul utilizării lor textuale şi al funcţionării lor în interiorul limbajului, mai ales al celui romanesc. Un punct de vedere foarte rodnic.

Chabrol Claude (sub conducerea lui) *Semiotique*

narrative et textuelle/*Semiotica*. narativă şi textuală, Paris.

Larousse, 1973.

Culegere de analize structurale datorate lui Rol and Barthes, Sorin Alexandrescu, Claude Bremond, Pierre Maranda, S.J. Schmidt, Greimas, Teun A. Van Dijk.

Adam Jean-Michel, *Lingvistique et discours littérairel*

Lingvistică şi discurs literar, Paris, Larousse, 1976.

Eclectică din punct de vedere al genurilor abordate (roman, poezie, teatru, publicistică) ca şi al metodelor propuse, această „teorie şi practică a textului” este uşor accesibilă şi oferă numeroase exemple de interpretări critice din lingvistică şi/sau semiostilistică.

Bal Mieke, Aforrafo/qşz e/Naratologie, Paris, Klincksieck.

1977.

Continuă şi completează poetica genettiană, mai ales în domeniile modului şi al vocii, adică al punctelor de vedere şi al statutului naratorului, ca şi al nivelelor narative. O cercetare minuţioasă şi sistematică, cu toate riscurile pe care le comportă.

Dâllenbach Lucien, *Le Recit speculaire*/*Povestirea* de oglindire, Paris, Le Seuil, 1977.

Acest eseu propune o definiţie a noţiunii de „punere în abis”. Reflecţia lui L. Dâllenbach se bazează pe un studiu istoric ce acoperă domeniul literar de la Gide până la Noul Roman. Interesul demersului său apare plenar în „Tipologia structurilor povestirii de oglindire” pe care crede că o poate enunţa: analogia care creează oglinda în care se reflectă opera este fie de conţinut, fie de formă, fie de enunţare (cu punerea în scenă a însuşi actului narativ).

Bakhtine Mikhail, *Esthétique et theorie du romani*

Estetica şi teoria romanului, Moscova, 1975; traducere în limba franceză: 1978, Gallimard.

O serie de studii pasionante asupra tehnicilor genului romanesc, a apariţiei şi dezvoltării acestuia. Nu este exclusă nici polemica, nici recursul la concepte novatoare. Uneori viziunea lui Bakhtine păcătuieşte printr-un exces de

generalizare: o intuiţie luminoasă poate deveni insipidă dacă se transformă într-un sistem explicativ universal. Cu toate acestea, studiul polifoniei, al râsului carnavalesc, al pluri-lingvismului este, pe viitor, indispensabil.

Genette Gerard, *Introduction à l'architexte*/*Introducere* în arhitext, Paris, Le Seuil, 1979.

Noţiunea de arhitext acoperă ansamblul de categorii generale sau transcendente de unde provine orice text particular. Studiul arhitextului trece în mod necesar printr-o reflecţie asupra genurilor literare şi a repartiţiei acestora, pe nedrept atribuită lui Aristotel, conform celor trei tipuri fundamentale: liric, epic şi dramatic. De ce şi cum şi-a impus acest sistem ternar în estetica occidentală? Iată problemele pe care le ridică aici Gerard Genette.

Beixemin-Noel Jean, *Vers l'inconscient du texte*/*Spre* inconştientul din text, Paris, PUF, 1979

Această lucrare oferă mai multe exemple de analize „textuale", mai ales studiul visului lui Swann din finalulu volumul *Un amour de Swann*. Folosind conceptele psihanaliticii, Bellemin Noel încearcă să distingă feţele de semnificaţii profunde a căror înţelegere superficială nu o permite. Totuşi se fereşte să treacă de la o interpretare a textului la o analiză a autorului.

Mitterand Henri, *Le Discours du* roman/Discursul în roman, Paris, PUF, 1980.

Culegere de articole privind romanul realist, adică romanul ce încearcă să reprezinte obiectiv realitatea. De fapt, graţie unei lecturi minuţioase care îşi împrumută metodele atât din gramatica limbii cât şi din semiologia codurilor culturale, Mitterand arată că romanul – pe nedrept mimetic – din secolul al XIX-lea se bazează pe legile discursului şi pe o competenţă cognitivă exterioară lui însuşi. Astfel, ficţiunea modernă se situează la o răspântie de mituri, de stereotipii, de cunoaştere sau de structuri preexistente ale universului dramatic. Romanul este într-adevăr o copie, dar o copie de semne a realităţii, nu a realităţii însăşi.

Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*/

Introducere în analiza descriptivului, Paris, Hachette, 1981.

Philippe Hamon încearcă să discearnă statutul şi funcţia enunţului descriptiv aşa cum acesta apare în diverse genuri literare, şi în primul rând în roman. Propune instrumente ce permit rafinarea lecturii şi procedează la o salutară repunere în discuţie a unor idei date asupra retoricii descrierii.

Cohn Dorrit, *La Transparence intérieure*/*Transparenţa* lăuntrică, 1978; tradus din limba engleză în 1981, Paris.

Le Seuil.

Analiză tipologică a monologului interior. Pentru Dorrit Cohn, una din trăsăturile specifice ale romanului realist este studiul, aparent paradoxal, al vieţii psihice a personajelor. Această cufundare în intimitatea conştiinţelor – sau a inconştientului – în cadrul unei naraţiuni condusă în general la persoana a treia suscită numeroase întrebări – Abordarea făcută de D. Cohn este minuţioasă şi se sprijină pe numeroase exemple extrase din literatura rusă, franceză, germană şi anglo-saxonă. Ţinând în acelaşi timp de stilistică şi de naratologie, abordarea propusă este destul de greu accesibilă, dar foarte fecundă.

Genette Gerard, *Nouveau discours du recit*/*Nou* discurs al povestirii, Paris, Le Seuil, 1983

Este urmarea la *Figures III* şi examinează criticile ce au putut fi formulate asupra anumitor puncte de amănunt ale naratologiei anilor '70. Gândirea este foarte rodnică, iar stilul plăcut ironic. În mare măsură un distinguo, lucrarea ar putea să pară celor neinţiaţi de o subtilitate exagerat bizantină.

Eco Umberto, *Lector în fabula*, 1979; tradusă din limba italiană în 1985, Paris, Grasset.

Operă strălucită, lectură plăcută. Poate da impresia că forţează unele uşi deschise, dar are meritul de a ridica

numeroase probleme teoretice importante. Noţiunea de

Cititor Model (naiv, savant...) este foarte discutabilă – şi mereu discutată. Bazată pe acest concept, s-ar putea totuşi compara modalitatea de abordare „metatextuală” a nuvelei lui Apphonse Allais, *Un drame bien parisien*/*O* dramă pariziană, cu lectura „segmentată” pe care Roland Barthes o propune pentru Sarrasine (vezi *S*/*Z*).

Eluerd Roland, *La Pragmatique lingvistique*/*Pragmatica* lingvistică, Paris, Nathan, 1985.

Un studiu detaliat al teoriilor fondatoare ale pragmaticii. În acelaşi timp metodic şi critic, lucrarea lui R. Eluerd deschide perspective interesante peninj analiza stilului şi discursului literar.

Hamburger Kate, *Logigue des genres littéraires*/*Logica*.

genurilor literare, 1977; tradus din limba germană, în 1986.

Paris, Le Seuil.

Variaţiune pe o temă de acum clasică: *ce este literatura*? cartea lui K. Hamburger încearcă să răspundă la această întrebare pornind de la un studiu lingvistic şi retoric minuţios. Pune bazele une logici a enunţării ce transcende criteriile genrologice tradiţionale.

Mitterand Henri, *Le Regard et le* 5 Xgne/Privirea şi sem nul, Paris, PUF, 1987.

O culegere de studii despre romanul realist. Conceptele poeticii, semiologiei, pragmaticii sunt aplicate în analiza stilului unor diverşi romancieri ai secolului al XIX-lea. Ele permit înnoirea modului de abordare a operelor pe care însăşi notorietatea lor tinde să le învăluie într-un discurs critic sclerozat.

Raimond Michel, *Le* i? oraan/Romanul, Paris, Armand

Colin, 1988.

Ce este acela un roman? Care este conţinutul lui? Care sunt diferitele modalităţi ale povestirii? Răspunsurile date de autor, ţinând în acelaşi timp seamă de „recentele achiziţii ale criticii literare”, se demarcă net de metodele

utilizate în mod curent de către cea mai mare parte a cercetătorilor: Michel Raimond preferă clar să se refere la o terminologie – şi la noţiuni – tradiţionale decât să rişte să se expună la derapajele jargonului naratologic.

Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-cequ'ungenrelitteraire*/*Ce* este genul literar? Paris, Le Seuil, 1989.

În perspectiva unei estetici generale a literaturii, J.-M. Schaeffer arată că noţiunea de „gen”, în spatele aparentei ei banalităţi, poate fi înşelătoare şi complexă. Oricare ar fi artele poetice, manifestele, declaraţiile care se succed, este imposibil ca noţiunea de gen să fie redusă la o teorie unitară. Astfel, „a clasa textele” vrea să spună lucruri mult diferite în funcţie de criteriu: „exemplificarea unei proprietăţi, aplicarea unei reguli, existenţa unei relaţii genealogice sau analogice”.

Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*/*Pragmatica* pentru discursul literar, Paris, Bordas.

1990.

Prin limpezirea preocupării ei pedagogice, această lucrare dă impresia că este uşoară. Ea expune teoria enunţării şi a pragmaticii, izvorâte din lingvistică şi din logică. Exemplele conţinute, deşi în cea mai mare parte luate din limbajul dramatic, ilustrează într-un mod general legile discursului, lucrurile presupuse şi subînţelese, contractul comunicaţional ce acţionează în orice text literar.

Genette Gerard, *Fiction et diction*/*Ficţiune* şi dicţiune.

Paris, Le Seuil, 1991.

Această lucrare este alcătuită din patru studii. Fiecare ocupă un loc în cadrul întrebărilor recurente asupra faptului literar (*Fiction et diction*), statutul ilocutoriu al genurilor narative (*Les actes de la fiction*), diverse probleme de naratologie (*Recit fictionnel*, *recit factuel*/*Vovestire* de ficţiune, povestire factuală) sau

tentativele de definire semiotică a stilului (*Style et signification*/*Stil* şi semnificaţie). Foarte roborative, aceste patru studii necesită, ca să fie accesibile, cunoştinţe solide în domeniile semioticii şi ale pragmaticii. Astfel, ele se înscriu într-o polemică între nara-tologi, polemică ce rămâne în continuare deschisă.

Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*/*Introducere* în analiza romanului, Paris, Bordas, 1991.

Viziunea panoramică şi didactică a unui gen el însuşi caracterizat prin multiplicitatea şi diversitatea sa. Există noţiuni ori demersuri clare şi transferabile susceptibile să faciliteze analiza? Autorul încearcă să răspundă la această întrebare recurgând mai ales la naratologie.

În colecţia
SYRACUZA
vor mai apărea:
Georges Sebbag Suprarealismul
Francis Claudon
Karen Haddad-Wotling
Compendiu de literatură comparată
Alain Vaillant Poezia
Jean Caune Cultură şi comunicare
Patrice Flichy Industriile imaginarului